

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM

BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

VÁSÁRI MELINDA

A „HANGZÓ TÉR”

ÉRZÉKI ÉS JELENLÉT-HATÁSOK, HANGULAT ÉS LÁTENCIA

A XX–XXI. SZÁZADI MAGYAR PRÓZÁBAN

(OTTLIK GÉZA, MÉSZÖLY MIKLÓS, NÁDAS PÉTER)

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. Lukács István

Általános Irodalom- és Kultúratudomány Doktori Program

A doktori program vezetője: Prof. Dr. Kulcsár Szabó Ernő

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

Dr. Eisemann György, egyetemi tanár

Prof. Dr. Szirák Péter, egyetemi tanár

Dr. Bengi László, egyetemi adjunktus

Dr. Bombitz Attila, habilitált egyetemi docens

Dr. Vincze Ferenc, tudományos munkatárs

Témavezetők és tudományos fokozatuk:

Prof. Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán, egyetemi tanár

Dr. Molnár Gábor Tamás, egyetemi adjunktus

Budapest, 2017

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Vásári Melinda

MTMT-azonosító: 10035407

A doktori értekezés címe és alcíme: A "hangzó tér" - Érzéki és jelenlét-hatások, hangulat és látencia a XX-XXI. századi magyar prózában

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2017.189

A doktori iskola neve: Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Általános irodalom- és kultúratudományi doktori program

A témavezető neve és tudományos fokozata: Kulcsár-Szabó Zoltán, tanszékvezető egyetemi tanár; Molnár Gábor Tamás, adjunktus

A témavezető munkahelye: ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Múzeum krt. 4/A

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének

Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Budapest, 2017. november 19.

a doktori értekezés szerzőjének aláírása

Nyilatkozat

Alulírott Vásári Melinda ezennel kijelentem és aláírással megerősítem, hogy az ELTE Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola Általános Irodalom- és Kultúratudományi doktori oktatási programján írt jelen disszertációm saját szellemi termékem, amely hivatalos szövegkiadásban még nem jelent meg sem nyomtatott, sem elektronikus formában.

A mások munkájaként megjelent kiadványból vagy betekintésre átadott kéziratból, internetes forrásból, személyes adatközlésből stb. származó szövegrészeket idézőjel és pontos hivatkozások nélkül nem építettem be a disszertációmba.

Budapest, 2017. november 19.

.....

aláírás

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

TARTALOM

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	4
I. ELŐHANG	7
I. 1. CÉLKITŰZÉSEK, KÉRDÉSFELVETÉS	7
I. 2. ELMÉLETI BEVEZETÉS	10
I. 2. 1. Etimológia	10
I. 2. 2. Esztétikai diskurzus – fogalomtörténet	11
II. A „VALÓSÁG TETTENÉRESE” – MÉSZÖLY MIKLÓS	28
II. 1. AZ ABSZOLÚTTÓL A RELATÍVIG, A TONALITÁSTÓL AZ ATMOSZFÉRAIG	28
II. 1. 1. A mészölyi esszé	28
II. 1. 2. Tonalitás – atonalitás	31
II. 1. 3. Közérzet	33
II. 1. 4. Az egyenrangúsítás	37
II. 1. 5. Az „alkalmi-abszolút”	41
II. 1. 6. A tettenérés poétikája	46
II. 1. 7. A viszonylag objektív ábrázolás	49
II. 1. 8. Tárgyak	58
II. 2. ARCHÍVUM ÉS ATMOSZFÉRA A <i>FILMBEN</i>	62
II. 2. 1. Film és szöveg	64
II. 2. 2. A működés tettenérése – felfedés az elfedésben	71
II. 2. 3. Archivumok – archivális működés	74
II. 2. 4. „Árnykép-portré” – fotográfia és archivum	82
II. 2. 5. A hely atmoszférája	88
II. 2. 6. A kép atmoszférája	91
II. 2. 7. „ <i>Ecce Homo</i> ”	93
II. 3. A HANGULAT MÉSZÖLY MIKLÓS MŰVEIBEN	100
III. A „SZAVAK TERE” – OTTLIK GÉZA	102
III. 1. „PILLANATFELVÉTEL A RECEHÁRTYÁN” – <i>HAJNALI HÁZTETŐK</i>	102
III. 1. 1. „Megírni a nyers valóságot”	103
III. 1. 2. A kép	106
III. 1. 3. Az elbeszélés nehézségei a <i>Hajnali háztetők</i> ben	109
III. 1. 4. A hajnali háztetők	110
III. 1. 5. A hazudozó és az olvasó	113

III. 1. 6. Festmény vs. fénykép	115
III. 1. 7. Fikció, hazugság, illúzió	119
III. 2. „A LEVEGŐS LABIRINTUS” – <i>BUDA</i> ÉS <i>A VALENCIA-REJTÉLY</i>	125
III. 2. 1. Az ingyen mozi – a hipotetikus világ	126
III. 2. 2. Az „érzés”	128
III. 2. 3. Az elbeszélés nehézségei a <i>Budában</i>	132
III. 2. 4. A „levegős labirintus”	137
III. 2. 5. Nagyítások	141
III. 2. 6. Elbeszélői hangok	144
III. 2. 7. Alternatív univerzummodell	145
III. 2. 8. A magasabb rendfokozatú tartomány	146
III. 3. A HANGULAT OTTLIK GÉZA MŰVEIBEN	150
IV. A „HANGZÓ TÉR” – NÁDAS PÉTER	152
IV. 1. LÁTENCIA ÉS A SZÖVEG ÉRZÉKISÉGE A <i>PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK</i> BEN	152
IV. 1. 1. Narráció és történetészövés	152
IV. 1. 1. 1. Az elbeszélő – „résztvétlen tekintet” vagy eltűnés a megmutatásban?	152
IV. 1. 1. 2. Perspektivikusság	156
IV. 1. 1. 3. A párhuzamosok találkoznak a végtelenben?	162
IV. 1. 2. Hangzó tér-idő	171
IV. 1. 3. „Amikor valaki meg akarja valaki mással osztani a történetét”	176
IV. 1. 4. „Mindent elszenved csendesen, csendesen.”	181
IV. 1. 5. „Jelenlét”	187
IV. 1. 6. A történeti múlt – látencia, hangulat, atmoszféra	190
IV. 2. A HANGULAT NÁDAS PÉTERNÉL – AHOL A PÁRHUZAMOSOK TALÁLKOZNAK	194
V. FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM	196
VI. MELLÉKLET	205

I. ELŐHANG

I. 1. KÉRDÉSFELVETÉS

A szövegek érzéki dimenziója és annak a szöveg működésében, az olvasásban és az értelmezésben betöltött szerepe áll e dolgozat középpontjában. Szövegelemzéseken keresztül annak feltárását kísérem meg, hogyan hozzák létre az irodalmi művek azt a dimenziót, amely az olvasás folyamatában érzéki tapasztalatként jellemezhető, más szóval hogyan válik érintetté az olvasó az irodalmi tapasztalatban. Olyan jelenségeket emelek ki, mint például „a szöveg hangja”, a szöveg által előállított időbeli és térbeli tapasztalat, a jelenlét különböző módzatai, melyeket a hangulat fogalma alatt foglalom össze. Arra is megpróbálok választ találni, hogy magán a szövegen belül e jelenségek milyen szerepet töltenek be, milyen viszonyban vannak a mű más rétegeivel. A kérdésfelvetés szempontjából fontosnak tartom az irodalmi szöveg sajátos időbeliségének, térbeliségének és érzéki dimenziójának kölcsönös vizsgálatát. Ezeket a jelenségeket az irodalom, a szöveg mint médium lényegi tulajdonságainak tekintem. Ennélfogva a médiatudomány felől közelítem meg e jelenségeket, hogy feltárjam azok mediális aspektusait, s azt, hogy a szövegek miként hozzák létre őket. Ebben a tekintetben azt is vizsgálom, hogy más médiumok – például a vizualitás, a film, a fotográfia, a zene és más szimbolikus rendszerek, mint a matematika vagy a fizika – hogyan vannak megjelenítve a szövegekben, milyen szerepet töltenek be, és milyen viszonyban állnak a szöveggel mint médiummal.

Az olyan jelenségek tanulmányozása, mint a hangulat, s vele szoros kapcsolatban, a látencia, vagy a szövegek összetett időbeliségének vizsgálata és a befogadásuk módját befolyásoló hatások feltárása érdekében a kutatásom a történeti diskurzust és a kulturális emlékezetet is tárgyalja, a referenciális és fikcionális összjátékának szorosan kapcsolódó kérdésével együtt. A szövegek jelenléthatásainak és időtapasztalatának tanulmányozása a múlthoz való viszony, a narratív és történeti identitás kapcsolatára is új fényt vethet, s így a történeti tapasztalat fogalmának új értelmezését ígéri, mivel alternatívát kínál a történelem narratív megközelítésére. Ily módon a történeti és az esztétikai tapasztalat viszonyát új meglátásba helyezi. A szöveg által teremtett atmoszféra, az egyéb

jelenléthatások¹ és az időtapasztalat, amelyek a szöveg esztétikai és poétikai szférájába tartoznak, közvetlenebb hozzáférést ígérnek a múlthoz, mint a történeti elbeszélés.

Az elméleti keret kidolgozásán túl, elsősorban magukra az irodalmi szövegekre összpontosítok, mivel e szövegi jellemzők csak gondos elemzés és szoros olvasás révén tárhatók fel. A választott irodalmi művek az 1945 utáni magyar próza alkotásai, azon belül Ottlik Géza, Mészöly Miklós és Nádas Péter művei. Így elemzésük során a narráció működése is vizsgálódásaim előterébe kerül: hogyan alakít ki az elbeszélés olyan érzetet, amely jelentések mentén nem leírható, és ez hogyan befolyásolja mégis az értelmezést az esztétikai tapasztalat részeként, a mű lényegi jellemzőjeként. Az értelmező számára alapvető problémaként merül fel, hogyan lehetséges e dimenzió megragadása és leírása az interpretáció által. Hasonló kérdés éppen a jelenlét hiányának, a szöveg latens elemeinek értelmezése. Vajon a szöveg érzéki dimenziói felfüggesztik a jelentésadás folyamatát, vagy éppen nem is elválaszthatók attól? Ebben a tekintetben különösen érdekes az elbeszélői pozíció és az olvasói tekintet irányítottságának a megfigyelése, valamint a szöveg nyelvi megalkotottságának, hangzó szöveg és rögzített nyelv viszonyának elemzése.

A választott három szerző műveiben a fentebbi kérdések különösen aktuálisak, mivel műveikben az atmoszféra megteremtése és a jelenlét, valamint a közvetíthetőség reflektált probléma. Ottlik *Iskola a határon* című művében a szöveg által közvetített időtapasztalat az elbeszélés pusztá lehetőségét kínálja, amelyet a szöveg a maga szerkezetében tesz jelenlevővé. A *Hajnali háztetők* egy festmény „történetét”, atmoszféráját tárja fel, ily módon párhuzamba állítható Mészöly *Film* című művével,

1 Jelenléthatásokon a szövegnek olyan jellemzőit értem, amelyek nem bírnak fogalmilag meghatározható jelentéssel, a nyelv érzéki dimenziójához tartoznak, mint például, hogy csak a legalapvetőbbeket említem, a hangzás, a ritmus, a prozódia – tehát olyan hatások, amelyek az érzékekre hatnak. Hans Ulrich Gumbrecht gondolkodásában központi szerepet töltenek be, *A jelenlét előállítása* című könyvében részletesen tárgyalja a fogalmat és kontextusát, valamint alkalmazhatóságát. (*A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010.) A jelentés ellenpontjaként határozza meg a jelenlétet, amennyiben az feszültségben áll a jelentéssel, ebből kifolyólag a kettő között oszcilláció, ingamozgás figyelhető meg: a jelenléthatások elterelik a figyelmet a jelentésről, és viszont. Gumbrecht számára a jelenléthatások és a jelenlét dimenziójának vizsgálata az irodalmi szövegekben egyfajta programként is megjelenik, amennyiben felhívja arra a figyelmet, hogy az utóbbi időben ezt az érzéki dimenziót a jelentés dimenziójával ellentétben elhanyagolták, miközben legalább ugyanolyan fontos szerepet játszik az esztétikai élményben, s ezért ugyanúgy figyelmet érdemel. A jelenlét emellett a mindennapi élet szempontjából is jelentőséggel bír Gumbrechtnél, aki korunkat úgy írja le, mint amely jelentéskultúráként egyre távolabb kerül a jelenlét dimenziójától, s ezzel magyarázható az élet különböző területein a jelenlét iránt feléledt erős vágy. Gumbrecht rövid fogalommeghatározása pedig a következőképpen hangzik: „A *jelenlét* szó nem (vagy legalábbis nem elsősorban) a világhoz és tárgyaihoz fűződő időbeli, hanem térbeli viszonyra utal. Ami „jelenlevő”, annak megfoghatónak kell lennie, és ez azt is jelenti, másfelől, hogy közvetlen behatással lehet az emberi testre.” (7 – kiemelés az eredetiben) A Gumbrecht-féle koncepcióra a következő fejezetben még visszatérek.

amelynek szövegére lehet úgy tekinteni, mint egy kép/élmény kitágítására, atmoszférájának kibontására. Az élmény „felnagyítása” a *Budában* is megjelenik, ahol egy-egy életmozzanat kerül a középpontba, és az ehhez kapcsolódó különböző jelenlét-tapasztalatokat sokszorozza a narrátor. Nádasnál a részletes körül- és leírások a narráció egyik legfőbb jellemzőjévé válnak, ahogyan a jelenlét, a tér, a test és az érzékiség szövegszervező elemeknek tekinthetők.

A jelenlét fogalma e szövegekben komplexebb értelmezést kap: a távollét is beletartozik. Így a *Párhuzamos történetekben* az elbeszélő elhallgatásai, a feltáratlanul maradó rejtélyek, valamint a távollétében jelenlevő múlt a narráció szerves része. A történelmi múlt a három szerző műveiben latensen, metonímiákon, parabolákon vagy intertextusokon keresztül van jelen, ami által e szerzők művei a múlthoz való viszony intenzív reflexióiként olvashatók. Az elbeszélői pozíció elbizonytalanítása, reflektáltsága vagy éppen tisztázatlansága, elrejtésének kísérlete is megjelenik ezekben a szövegekben. Nádas Péter tárgyalt művében, a *Párhuzamos történetekben* a narrátor szinte „láthatatlan”, pozíciója nem jelölhető ki biztonsággal. Mészöly és Ottlik műveiben szintén kulcsfontosságú a narrátor helyzete, funkciója, akinek szerepét a *Film* (a kamera felől) vagy a *Hajnali háztetők*, az *Iskola a határon*, valamint a *Buda* (Bébé mint festő-szövegközlő-elbeszélő, illetve Medve mint író) a medialitás diskurzusa felől is értelmezi.

A fentebb vázolt elemzési szempontok a művek e jellegzetességeinek új megközelítését ígérk. Feltevésem szerint a fent kiemelt kérdésfelvetések konkretizálását és elmélyítését mozdíthatja elő a művek vizsgálata. A kutatás tágabb kontextusban olyan tudományelméleti problémákat érint, amelyek elmélyítése többek között a szubjektum/objektum viszony, illetve e kettő elválasztásának problematikusságára is fényt vet, valamint a jelenlét tapasztalatának differenciáltabb értelmezését adhatja. A szöveg érzéki effektusainak, valamint a hiány szerepének tanulmányozása megmutathatja, hogy azok milyen jelentőséggel bírnak a művek működésében és értelmezésében, ami egyben a medialitás diskurzusának eddig kevésbé feltárt megközelítését nyújthatja.

I. 2. ELMÉLETI BEVEZETÉS

Ahogy a bevezetőben említettem, a különböző érzéki és jelenlét-hatásokat a hangulat fogalma alatt tárgyalom együttesen. Ezért megközelítésem elméleti háttérének körvonalazását a hangulat etimológiájának és fogalomtörténetének felvázolásával alapozom meg.

I. 2. 1. Etimológia

A magyar 'hangulat' kifejezés eredete a nyelvújítás korára nyúlik vissza, a német 'Stimmung' ('hangulat, kedélyállapot, hatás') mintájára keletkezett tükörszó, amely a 'stimmen' ('<hangszert> felhangol, valakit valamilyen hangulatba hoz') képzett alakja. A szó keletkezését az a nézet magyarázza, hogy a jól hangolt hangszer zenéje érzelmes, kellemes kedélyállapotot okoz. A magyarban a hangol ~ hangul „-at” névszóképzős származéka. A 'hang' szótó pedig feltehetően egy onomatopoetikus eredetű töből származik, amely igen régi, ezért valószínűleg a szó eleji *h* egy *k*-ra megy vissza, s eredeti szerepe talán a *kong*, *kongat* szóhoz hasonló hangjelenségek utánzása volt. (ÜESz.)

A szó etimológiájából kiderül, hogy a német *Stimmung* a zene diskurzusából ered. Itt három, árnyalatnyit különböző jelentéssel bírt. Elsőként a hangszerek hangolásának gyakorlatát jelölték vele: ez jelentheti egy hangszer hangolását vagy egy zenekar összes hangszerének egymásra hangolását annak érdekében, hogy azok összhangban szóljanak. Másodsorban a *Stimmung* a zenei hangolás rendszerére utalt, melyen belül a hangközök frekvenciaviszonyait határozták meg – ebben az értelmében a „zenei temperálás” [musikalische Temperatur]² kifejezéssel párhuzamosan használták. S ami a legfontosabb a későbbi más területeken megjelenő fogalom kapcsán, hogy az adott hangszer hangolás utáni állapotát is jelölte. A zenében még ma is használatos mindhárom jelentésében.³ Látható tehát, hogy a fogalom eredendően szoros kapcsolatban áll a hangzással, s így az érzékeléssel, mégpedig nemcsak a jelentés, hanem a magyar kifejezés esetében a szóhangzás szintjén is (onomatopoetikus eredet), zenei vonatkozását a hozzákötődő

2 Utalásként megjegyzendő, hogy a zenei temperálás fogalma az ember temperamentumának fogalmára is kifejtette hatását. Johann Gottlieb Krüger, aki az emberi testet a zenei hangszer mintájára gondolta el, alkalmazta a négy emberi alaptermészet (kolerikus, flegmatikus, szangvinikus, melankolikus) jellemzésekor. (Caroline WELSH, 'Stimmung': *The Emergence of a Concept and Its Modifications in Psychology and Physiology = Travelling Concepts for the Study of Culture*, szerk. Neumann, Birgit – Nünning, Ansgar, De Gruyter, Berlin, 2012., 271)

3 WELSH, 269.

esztétikai diskurzusban is többen hangsúlyozzák (David E. Wellbery, Leo Spitzer). Mindez fontos lesz a fogalom története és a köré épülő elméleti kontextus szempontjából is. A hangulat fogalma egyéb területeken is jelentőségre tett szert, ugyanakkor e dolgozat alapvetően esztétikai kategóriaként, a szöveghatások összességeként vizsgálja.

A 'hangulat' kifejezés mellett gyakran szinonimaként használják a 'hangoltság' és az 'atmoszféra' kifejezéseket, e jelentésmezőhöz köthető továbbá a 'közérzet' kifejezés is. Valóban a hangulat terminusa alatt összegezhetők ezek, ugyanakkor érdemes külön megnevezni őket, amire már a magyar nyelv is felhívja a figyelmet (az ezzel kapcsolatos terminusbeli különbségeket a fejezet végén tárgyalom). A fogalmat továbbá többen kapcsolatba hozzák (ahogyan Hans Ulrich Gumbrecht és Gernot Böhme is) az *aura* fogalmával, mellyel valóban mutat hasonlóságot (erre a megfelelő ponton utalni fogok).

I. 2. 2. Esztétikai diskurzus és fogalomtörténet

Ahogyan a magyar 'hangulat' kifejezés a német 'Stimmung'-ra megy vissza, úgy a fogalom is a német esztétikai diskurzusban tett szert jelentőségre a humántudományokon belül. A 'Stimmung' fogalmát már sokan tárgyalták az esztétika történetében, e fogalomtörténet során kirajzolódó gondolati ív, amely korántsem egységes, olyan jelentésmezőt tár fel, amelyben a művészetet és a tudományt érintő alapvető, esztétikai és episztemológiai vonatkozású kérdések merülnek fel. Egyrészt az érzelem, valamint az *érzéki és értelmi megismerés* közötti átmenetként, illetve azok harmonizálásaként fogalmazódik meg, amely képes e folyamatokat összehangolni, közöttük kapcsolatot teremteni. Ebben az értelemben Immanuel Kant, aki *Az ítéelőerő kritikájában* a hangulatot [Stimmung] az érzelmi és racionális megismerőképesség összehangolásának feltételeként jelöli meg, hangsúlyozza, hogy ez utóbbi kettőnek az ízlésítéletben kell közelednie egymáshoz.⁴ A hangulat e jelentése, mely szerint az értelem és érzelem metszéspontján helyezkedik el, így nem ritkán metonimikusan az objektivitás és szubjektivitás kapcsolatára vonatkozott (erről a következő bekezdésben bővebben), a német idealizmus filozófiájának felismerése volt.⁵ Schillernél is hasonló módon jelenik meg a hangulat, az érzékelés és a gondolkodás közötti átmenetként, amely egy olyan köztes állapot, amelyben az ember „pillanatnyilag szabad minden meghatározástól”, és „amelyben érzékiség és ész *egyszerre* tevékenyek”.⁶ Schiller

4 Immanuel KANT, *Az ítéelőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Szeged, 1997, 134.

5 Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya = *Prae*, 2013/3 (HUG II.), 15.

6 „Az elme tehát egy olyan köztes hangoltságon megy át az érzettől a gondolathoz, amelyben érzékiség és ész *egyszerre* tevékenyek, ám épp ezért kölcsönösen megszüntetik egymás meghatározó

ezt az állapotot nevezi *esztétikainak*, ezzel a hangulatot az esztétikai meghatározásában alapvető jelentőséggel tünteti ki. Hölderlin és Nietzsche tovább gazdagították a hangulat jelentését: a fogalom úgy jelenik meg náluk, mint a harmónia és az egység kifejeződése, amelyben lehetséges a különböző pozíciók közötti közvetítés.⁷ Heidegger filozófiájában szintén fontos szerepet kap a hangulat [*Stimmung*]: azon keresztül, abban nyilvánul meg a diszpozíció [*Befindlichkeit*] ('az, ahogy valaki van'), a lét hangoltsága. A hangulatot a „belevetettség” [*Geworfenheit*] emberi egzisztenciális feltételeinek részeként írja le.⁸ Ez pedig, vagyis hogy „miként vagyunk a világban”, megelőzi a megértést, miközben ez a megelőzőttség az, ami egyáltalán a megértés lehetőségfeltételét megteremti.⁹ A hangulat „prereflexív” karakteréről Heideggerhez hasonlóan David E. Wellbery is beszél.¹⁰

Giorgio Agamben ellenben már azt állítja 1985-ben, hogy a hangulatok [*Stimmungen*] regisztrálása – avagy ahogy ő fogalmaz, „a lélek csendes zenéjére való odahallgatás, valamint annak transzkripciója” – egyszer s mindenkorra véget ért Európában 1930 körül. Bár a második világháború után a francia egzisztencializmus megkísérelte az alapvető emberi hangulatok újraértékelését, Agamben szerint nem sikerült hozzátennie semmit a szorongás és más hangulatok heideggeri karakterizálásához. Az azóta született értékes filozófiai és irodalmi munkák pedig félretették a lelkiállapot kérdését. Ennek a jelenségnek az egyik lehetséges oka, véli Agamben, hogy az a tapasztalat, amely eredetileg egy értelmiségi elit sajátja volt, tömegtapasztalattá vált. „A tömegek *Stimmungja* pedig már nem rögzíthető zene, hanem tébolyda.”¹¹ Érdemes kiemelni, hogy Agamben a zenével kapcsolatban (az *Idea of Music* című fejezetben) tárgyalja a hangulat kérdését, s maga is zenei metaforával él („a lélek zenéje”). Fontos arra is rámutatni, hogy alapvetően az egyén diszpozíciója, hangoltsága felől közelíti meg a

erejét, s oppozíció által negációt idéznek elő. Ez a köztes hangoltság, melyben az elme sem fizikailag, sem morálisan nincs kényszerítve, s mégis mindkét módon tevékeny, mindennél inkább rászolgál arra, hogy szabad hangoltságnak nevezzük, s ha az érzéki meghatározás állapotát fizikai, az ész általi meghatározását pedig logikai és morális állapotnak mondjuk, akkor a reális és aktív meghatározhatóság szóban forgó állapotát *esztétikai* állapotnak kell nevezni.” (Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről, Huszadik levél*, ford. PAPP Zoltán = UÖ., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, Budapest, 2005, 222.)

7 GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, 18.

8 Uo., 16.

9 Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967. Magyar kiadás: *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Osiris, Budapest, 2007.

10 David E. WELLBERY, *Hangulat*, ford. ZSELLÉR Anna = Kalligram, 2017/7–8, 50. [*Stimmung* In: *Ästhetische Grundbegriffe, Band 5: Postmoderne bis Synästhesie*, szerk. Karlheinz BARCK et al., J. B. Metzler, Stuttgart, 2003, 705.]

11 Giorgio AGAMBEN, *Idea of prose*, ford. Michael SULLIVAN – Sam WHITSITT, State University of New York Press, Albany, 1995 [1985], 89–90.

fogalmat.¹² Hans Ulrich Gumbrecht is kapcsolódik hozzájuk, amennyiben a hangulatot egy komplex, az egész testet átható attitűdként jellemzi, s ilyen értelemben átveszi a hangulat hangoltsággént való felfogását, ugyanakkor nagyobb hangsúlyt helyez az azt befolyásoló környezeti hatásokra, az egyén és a környezet dinamikus interakciójára. A hangulat ugyanis fontos szerepet játszik az érzékelésünkben és az észlelésünkben: a hang „megüti” és „körbe vonja” a testünket, a hangon keresztül szó szerint találkozunk, fizikai értelemben érintkezünk a környezetünkkel – ez az érintkezés az, amely a hangulatot megteremti.¹³ Gumbrecht így mondhatja, hogy a hangulatok „a testünk legkönnyebb megérintései az anyagi környezet által, melyek tulajdonképpen a pszichénkre hatnak”. Érzéki hatások tehát, melyek befolyásolják gondolkodásunkat, ugyanakkor nem lehetséges őket fogalmakkal megragadni, mivel folyamatosan változnak.¹⁴ A hangulat kommunikatív dimenziójának tárgyalásakor Wellbery is hangsúlyozza, hogy az a megfogalmazás, az artikuláció határa alatt van, mert nem megragadható explicit szimbolikus normákkal.¹⁵

Emellett több szerzőnél a *szubjektum* és az *objektum* szétválasztottságának feloldásaként tűnik fel. E tekintetben a hangulat olyan térbeli, érzékelhető jelenség, amely egyszerre tartozik a szubjektumhoz és az objektumhoz. Heideggernél a „világban-benne-lét” módja, amely lehetővé teszi, hogy egyáltalán viszonyuljunk valamihez,¹⁶ vagyis bizonyos értelemben a szubjektum és az objektum kapcsolatának a feltétele. Leo Spitzer szerint a hangulat valamiféle egységet, harmóniát teremt, az érzések egységét, amelyet „az ember a környezetével szemtől szemben tapasztal meg, s amely az objektívát (a tényszerűt) és a szubjektívát (a pszichológiai) képes összeforrasztani egy harmonikus

12 Ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy Agamben „lelkiállapotról” beszél, miközben a hangulat nem egyezik meg azzal (vö. „a diszpozíció a legkevésbé sem valamilyen lelki állapot föllelése” – Heidegger, 2007, 164–165; „A *Stimmung* nem a lélek/elme vagy a test mozgása. Inkább ennek a mozgásnak a feltétele, a pszichológiában és a fiziológiában – de nem a zenében – az eredménye is lehet.” WELSH, 2012, 273)

13 Gumbrecht eltér Heideggertől, amennyiben számára az egyén és a környezet érintkezéséből bomlik ki a hangulat, Heideggernél viszont az egyén hangoltsága feltétele annak, hogy „érzékeinket” „megérinthesse” egyáltalán valami: „és csak azért lehet »érzékünk valami iránt«, mert az »érzések« ontológiailag olyan létezőhöz tartoznak, amelynek létmódja a diszpozicionális világban-benne-lét; s így az, ami megérint bennünket [das Rührende], az affekcióban mutatkozik meg. Olyasmi, mint affekció, még a legerősebb nyomásra és ellenállásra sem jönne létre, az ellenállás lényegszerűen fel nem fedett maradna, ha a diszpozicionális világban-benne-lét nem lenne eleve ráutalva egy hangulatok által megszabott illetettségre a világonbelüli létező révén.” (HEIDEGGER, 2007, 166) Ebből is kiténik, hogy míg Heidegger számára az egyén hangoltsága, diszpozíciója áll középpontban, addig Gumbrechtet jobban érdekli az egyénnek és a környezetnek az egymásra hatásából létrejövő hangulat jelensége.

14 GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, 11–12.

15 „A hangulat kommunikációja szuggesztív módon, mintegy ragályosan, az explicit (és ezzel a tagadható, elutasítható) kifejtés küszöbe alatt történik. A tájékozódás, beállítódás, diszpozíció közösségét eredményezi, amely mindazonáltal instabil, mert nem erősíti meg ki-fejezetten szimbolizált normák.” WELLBERY, 50 [705].

16 „A hangulat már eleve feltárta a világban-benne-létet mint egészt, és csak a hangulat tesz lehetővé egy valamire irányulást.” HEIDEGGER, 2007, 165.

egységben”.¹⁷ Gernot Böhme pedig amellel érvel, hogy az atmoszféra „egyszerre dologszerű és szubjektumszerű: a szubjektumok testi jelenléte a térben, az észlelő és az észlelt közös valósága”.¹⁸ Tonino Griffero hasonlóan érvel: a hangulatok „korporális predualista kommunikációnak a módjai, amelyek néha szuperobjektívek és szuperszubjektívek [...], néha pedig jobban függenek a szubjektumtól, vagy egy preferenciális objektumba vannak sűrítve (vagy lehorgonyozva)”. „Az atmoszférák »köztesek«, a szubjektum és az objektum közös (korporális, szociális és szimbolikus) jelenléte teszi őket lehetővé. [...] „egy imaginárius »köztes« helyen helyezkedik el, amely az objektumtól a megfigyelőig, és viszont, a megfigyelőtől az objektumig terjed. Az atmoszferikus ezért az objektum, vagy inkább a környezeti kvália [qualia]¹⁹ és a szubjektum, vagy helyesebben az általa érzékelt test – utóbbi Hermann Schmitz fogalma, melyről a későbbiekben bővebben szó lesz – 'között' létezik.”²⁰ Wellbery hangsúlyozza, hogy az olyan szókinszben, mely „a kint/bent, pontosabban a szubjektív/objektív kategóriatengelye mentén szerveződik, nem létezik megfelelő kifejezés az ezeket a megkülönböztetéseket aláíró hangulatfogalomra”.²¹ Elhatárolja az érzésektől, amennyiben, bár a hangulatok az emocionális dimenzió részei, és így én-minőséggel bírnak, az érzelmekkel szemben viszont nem irányulnak intencionálisan egy tárgyra, diffúz természetűek.²² Ugyanakkor azt is kiemeli, hogy a tapasztalatnak nemcsak a szubjektív

17 Leo SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Part I = Traditio, Vol. 2 (1944), 412.

A hangulat fentebbi jellemzése kapcsán érdemes utalni Gumbrecht Heidegger-értelmezésére, amelyben hasonló mozzanatok emel ki: „Heidegger a szubjektum–objektum-paradigmát a világban-benne-lét koncepciójával váltotta fel [...]; a karteziánus paradigmával szemben az emberi lét testi lényegének és térbeli dimenziójának fontosságát hangsúlyozta.” (GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 43.)

18 Gernot BÖHME, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* = Thesis Eleven, 36 (1993), 122.

19 A 'qualia' definíciója a *Stanford Encyclopedia of Philosophy* alapján: a szubjektum mentális állapota, amely sajátos szubjektív karakterrel bír. A filozófusok gyakran használják a kifejezést, mikor a mentális életünk az ön-reflexió számára hozzáférhető, fenomenális aspektusaira utalnak. Egyet nem értés övezi a kérdést, hogy mely mentális állapotok rendelkeznek *qualiával*, vajon a hordozójának belső minőségei-e, s miként kapcsolódnak a fizikai világhoz. A *qualia* státusza erősen vitatott a filozófiában, leginkább azért, mert központi jelentőséggel bír a tudat természetét illetően. A *qualia* a lélek/elme–test-probléma szívében található. (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*, elérhető: <https://plato.stanford.edu/entries/qualia/>).

20 Tonino GRIFFERO, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, ford. Sarah de SANCTIS, Routledge, London – New York, 108; 121.

21 WELLBERY, 49 [703].

22 „Diffúzak, mindenben megosztják magukat, amit az ember külön-külön érzékel vagy gondol, de anélkül, hogy specifikus objektumhoz kötődnének.” *Uo.*, 50 [704]. Erre Caroline Welsh is felhívja a figyelmet: „A 19. század utolsó évtizedeiben a *Stimmung*-ot metaforaként vezették be az esztétikaelmélet és a pszichológia viszonylag új területén. Itt a *Stimmung* az érzések nyelvén belül új kategóriát jelölt, amely még ma is fontos a pszichológia számára. Ez a pszichológiai *Stimmung* nem egyezett meg (még ma sem) a szenvedélyekkel vagy konkrét érzésekkel, amennyiben egy viszonylag hosszan tartó érzelmi állapotot jelölt, amely kevésbé volt konkrét és intenzív, s kevésbé volt valószínű, hogy egy bizonyos stimulus vagy esemény váltaná ki.” WELSH, 2012, 273. Hermann Schmitz

oldalához tartoznak a hangulatok, nemcsak a pszichikai belső élet módjai, hanem bennünket körülvevő atmoszférák is, s elemek összjátékaként jönnek létre.²³ Gumbrecht is egyszerre az én belső érzeteként és a környezetnek az énrre való hatásaként írja le a hangulat jelenségét, amely a kettő között egyfajta mélyebb egység, harmónia megteremtője.

Mindemellett a hangulatot *összetett időbeliség* jellemzi, melynek folytán rögzíthetetlen, mivel mindig pillanatnyi, egyedi és alapvetően a jelenlét dimenziójához tartozik,²⁴ ugyanakkor magában hordozza a múltra és a jövőre való vonatkozást is. A hangulat összetett időbelisége Heideggernél is megjelenik: a hangulat mint diszpozíció a jelenvalólétet tárja fel. „A hangulat nyilvánvalóvá teszi, »hogyan valaki, hogy érzi magát, és mit várhat«. *A hangolt-lét*, azáltal, hogy megmutatja, »hogyan érezzük magunkat«, *a létet a »jelenvalóság«-ába juttatja.*”²⁵ Ugyanakkor „a *diszpozíció elsődlegesen* a voltságban [Gewesenheit] időzik. A hangulat időzik, azaz specifikus eksztázisa egy jövőhöz és jelenhez tartozik, persze úgy, hogy a voltság módosítja az egyaránt eredendő eksztázisokat. [...] Az a tézis, hogy »a diszpozíció elsődlegesen a voltságon alapul«, annyit tesz: a hangulat egzisztenciális alapjellege nem más, mint *visszavitel valamire.*”²⁶ A különböző hangulatok tehát mindig a voltságon alapulnak, annak „egy-egy módusát nyilvánítják meg”, meghatározzák a jelenbeli diszpozíciót, és a jövőre is vonatkoznak. Gadamer a jelen idő összetettségéről szólván hasonlóan fogalmaz: „Tudtuk ezt egyáltalán valaha? A jelen idő kifejezés már megelőlegezi a jövőt, amely belejátszik, és amely mint eljövő, folytonosan a várt, illetve ami ránk vár, s amelyre mi várunk. Minden elvárás, mint olyan, a tapasztaláson alapszik. A jelen egy-egy pillanata azonban nemcsak a jövőnek bizonyos horizontját nyitja meg, hanem egy múltbeli horizontot is játékba hoz. Ez azonban nem annyira az emlékezésben vagy a visszatekintő emlékezetben mutatkozik meg, sokkal inkább jelen idejű tapasztalatként.”²⁷ Visszatérve Heideggerhez, ő azt igyekszik

ugyanakkor az „érzelmek atmoszférájáról” beszél, de az ő esetében sem egyszerűen az érzelmek és az atmoszférák megfeleltetéséről van szó: „Nem tisztán pszichológiai kategóriaként érti az érzelmeket, hanem atmoszféraként. Tulajdonképpen objektív tényként tekint rájuk, amely kiáramlik egy tágabb területre. E kvázi-objektív minőség jellemzése érdekében Hermann Schmitz a fél-dolgok [Halbdinge] kategóriájába sorolja őket. Ha valaki belép egy atmoszférába, testileg [corporeally] tapasztalja azt meg, affektív módon vonja őt körbe.” Rainer KAZIG, *Presentation of Hermann Schmitz' paper, "Atmospheric Spaces" = Ambiances* [Online], Redécouvertes, 2016. április 27. URL : <http://ambiances.revues.org/709>, 6.

23 Uo., 50 [705].

24 GUMBRECHT, *How (If at All) Can We Encounter What Remains Latent in Texts?* = Partial Answers, 7. évf. (2009), 1. sz., 88.

25 HEIDEGGER, 1967, 134; 2007, 162 – kiem. V. M.

26 HEIDEGGER, 1967, 340; 2007, 393 – kiem. V. M.

27 Hans-Georg GADAMER, *Szó és kép – „így igaz, így létező”*. In: Uő., *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, T-Twins, Budapest, 1994. 231.

megmutatni, hogy „a mindenkori időbeliség [ezen] eksztatikus egységből” válhat láthatóvá „a diszpozíció és a megértés közötti egzisztenciális összefüggés”, s éppen ezért „a hangulatok egyedül az időbeliség alapján lehetnek azok, amik, és amit egzisztensen »jelenthetnek«”.²⁸ Kulcsár Szabó Ernő is kiemeli, hogy „a hangulat történéseire vonatkozóan a hagyományban az időbeliség felfüggesztésének [...] a képzete a legelterjedtebb, annak hangsúlyozásával, hogy a hangulat bizonyos fajtáit az átmeneti időtlenségérzet illúziói kísérhetik. A romantikától a klasszikus modernségig jól érzékelhető annak folytonossága, hogy a hangulat fenomenológiai megragadhatóságát valamiképpen a pillanatnyiség és az időtlenség egybeesésével hozzák összefüggésbe.”²⁹

A hangulat sajátos időbelisége mellett annak sajátos *térbeliségét* is fontos hangsúlyozni, ugyanis a kettő elválaszthatatlan egymástól. Kulcsár Szabó Heidegger nyomán a következőképpen mutat rá arra, hogy a hangulatban az időbeliség és a térbeliség szétválaszthatatlan dimenziók: „A hangulat mint a nyílt feltárulás tapasztalati »színhelye« [...] az ittlét (nem »haladóan«) idő-szerű feltárulásának diffúz, de dinamikus állapotzerű közege, az idő-játék tere, s mint ilyen a térszerű időjáték vagy az idő játékterének médiuma.”³⁰ Idő- és térbeliségének ilyen jellemzői alapján hasonló tulajdonságokat mutat, mint az aura, melyről Benjamin azt írja, „idő és tér különleges szövődéke”.³¹ Hermann Schmitz fogalommeghatározásának is az egyik legfontosabb eleme, hogy az atmoszféra és a hangulat fogalmát térbeli jelenségeként írja le. Két szintet különít el a tapasztalat alaprétegeként: a testi érintettség „primitív jelenét” – az én megtapasztalása itt és most³² – és a „kibontakozott jelenet”, amelyben megtörténik az én és a dolgok elkülönülése.³³ Schmitz különbséget tesz az *eleven test* [Leib] és a *materiális test* [Körper] között is: az eleven testet annak összességeként határozza meg, amit az egyén önmagához tartozóként észlel, amely a materiális testének közelében – de nem mindig a határain belül – van, anélkül, hogy az őt érzékét használná.³⁴ Az eleven „test” [Leib] „egyfajta dinamikus tér, amely érzett »eleven testi szigetek«-ből, táglásokból és

28 HEIDEGGER, 2007, 393–394.

29 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat? A hangoltság „materialitásának” irodalmi fenomenológiájához* = Pécsi Tudományegyetem – Bölcsész Akadémia, szerk. BÖHM Gábor – FEDELES Tamás, Pécs, PTE BTK, 2013, 121–122.

30 Uo., 122.

31 WALTER BENJAMIN, *A fényképezés rövid története* [1931], ford. PÓR Péter = UŐ., *Angelus Novus. Értékezők, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 701.

32 KAZIG, I. m., 5.

33 „[...] elsődleges rétegeként a testi érintettség »primitív jelene« mutatkozik, amely elébe megy az én és a tárgymegkülönböztetések, az időbeli vonatkozások, a tényállások, a szituációk és a cselekvési programok »kibontakozott jelené«-nek.” WELLBERY, *Hangulat*, 71–72 [730].

34 HERMANN SCHMITZ, *Atmospheric Spaces*, ford. Margret VINCE = *Ambiances* [online], Redécouvertes, 2016. április 27. URL : <http://ambiances.revues.org/711>; DOI: 10.4000/ambiances.711, 4.

összehúzódsokból, vektorokból és atmoszférákból áll”.³⁵ „Az atmoszféra – határozza meg Schmitz – egészében vagy részben, de minden esetben egy terület nélküli tér – mint amilyen az eleven test is – mindent átfogó birtokbavétele a jelenlétként megtapasztalt szférában. [...] Mindenhol ott van, az átélt jelenlét terében nem rendelkezik határokkal.”³⁶ A hangulat ezért nem rögzíthető, nem szubjektív vagy objektív tény, sokkal inkább a kettő közötti közvetítés, a testi érintettség [Betroffenheit] egy módja. Ez utóbbi az esztétikai tapasztalatban is meghatározóvá válik, amely testi mivoltunkban érint minket, és ezáltal távolságot képes teremteni a „kibontakozott jelentől”, amely a reflexió feltétele is egyben (itt ismét a prereflexív karakter kerül előtérbe). Schmitz az ily módon hangolt test érintettségében látja a közvetíthetőség zálogát.³⁷ Az atmoszféra térbeliségére Böhme is felhívja a figyelmet, bár Schmitz koncepcióját bírálja. Böhme nem ért egyet azzal, hogy Schmitz szerint az atmoszféra nem köthető sem az objektumhoz sem a szubjektumhoz, azaz nem lokalizálható. Egy ilyen „lebegő” fogalom ugyanis nem lehetne semmilyen esztétikának sem alapja, mivel kizárja annak lehetőségét, hogy azt a dolgok tulajdonságai teremtenék meg. Ezzel szemben Böhme mellett érvel, ahogy fentebb említettem, hogy az atmoszféra egyszerre dologszerű és szubjektumszerű, egyszerre tartozik tehát a tárgyakhoz és a szubjektumhoz, a kettő közötti kapcsolódás. „A dolog extázisaként, kiterjedéseként”, kisugárzásaként írja le, amely megszünteti a tér homogenitását, és megtölti azt feszültséggel, ezáltal pedig súlyt és orientációt ad a tér jelenlétének.³⁸ Schmitz elképzelésével ellentétben Böhme szerint az atmoszféra a dolgokból, a személyekből és együttállásukból származik, általuk jön létre. Ugyanakkor nem objektív és nem is a lelkiállapot kifejeződése, mégis objektumszerű, amennyiben az ember által érzékelt tárgyak fizikai jelenlétéhez tartozik, és ez az érzékelés egyszerre a szubjektum testi léte.³⁹ Böhme ennek alapján rámutat, hogy az új esztétikának az érzékelés általános elméletének kell lennie – a szó eredeti értelmében: az 'esztétika' kifejezés a görög 'aisthesis'-re megy vissza, melynek jelentése 'érzékelés' –, így, mivel az érzékelés elsődleges tárgyának az atmoszférát tekinti, annak a műalkotások atmoszferikus hatásait kell feltárnia.⁴⁰

Hasonló feladatot tűz ki Gumbrecht könyvével (*Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*⁴¹), amelyben tárgyalja a hangulat esztétikai

35 WELLBERY, 72 [730].

36 SCHMITZ, *I. m.*, 6.

37 WELLBERY, *Hangulat*, 71–72 [730–731].

38 BÖHME, 121.

39 *Uo.*, 122.

40 *Uo.*, 125.

41 GUMBRECHT, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 2011.

tapasztalatban játszott szerepét, és az irodalmi szövegek egy új olvasásmódjaként mutatja be a hangulat olvasását. Könyvét a hangulat [Stimmung] kifejezés jelentésmezejének feltárásával vezeti be. Kiemeli a kifejezés angol nyelvben elkülönülő két változatát: fordítható „hangulat, közérzet” (*mood*) vagy „klíma, éghajlat” (*climate*) jelentéssel. Az előbbi egy belső érzést, érzetet [inneres Gefühl] jelöl, amely minden esetben egyéni és a diszpozícióhoz kötődik, míg az utóbbi az individuumra és a környezetében levő tárgyakra, személyekre, illetve azoknak az egyénre kifejtett lehetséges fizikai hatására vonatkozik. Emellett kiemeli ő is, hogy a szó töve a németben – ahogy a „hangulat” esetében a magyarban is – utal a „hangra” [Stimme] és a „stimmen” német igére, amely egy hangszer hangoltságát, hangolását [ein Instrument stimmen] jelöli, ugyanakkor ebből kiindulva arra is, hogy valami igaz, „helyes” [es stimmt]. Mindezek a jelentések Gumbrecht számára azért játszanak fontos szerepet, mert, mint említettem, a hangulat fogalma nem csak mint belső és külső aura érdekli, hanem mint egy komplex, az egész testet átható attitűd, amely fontos szerepet játszik az érzékelésünkben és észlelésünkben. Amellett érvel, hogy az irodalmi szövegek olvasása esetében is működtethetők ezek a jelentések: a szövegek tónusaként, hangulataként vagy atmoszférájaként lehetne megnevezni a Stimmungot, amely nem független a szövegek materiális komponenseitől vagy prozódijától, amelyek a zenéhez hasonlóan megteremtene egy „belső érzetet” a szöveg olvasása során.

Gumbrecht ebben lát új lehetőséget: „[...] a hangulat dimenziója valóban új perspektívát és lehetőséget jelent az »irodalom ontológiáján« belül. Mert a »dekonstrukció« és a »kultúratudományok« ellentétében [...] a szövegek ontológiáját, vagyis azok lehetséges viszonyát a nyelven kívüli valósághoz mindkét oldalon a »reprezentáció« paradigmáján keresztül gondolják el. [...] Az irodalom olyan ontológiája számára azonban, amely a »hangulat« dimenziójából származó fogalmakra hagyatkozik, a »reprezentáció« paradigmája már nem – vagy legalábbis nem elsődlegesen – áll a középpontban. »Hangulatokat olvasni« mindig azt is jelenti, hogy figyelünk azoknak a formáknak a *textuális dimenziójára*, amelyek potenciális fizikai realitásként vehetnek körbe bennünket és a testünket, és így »belső érzéseket« válthatnak ki anélkül, hogy a reprezentáció szintjének szükségszerűen be kell vonódnia.”⁴² A szövegek e közvetlen, intim tapasztalata a referencia és jelentés mellett a közvetíthetőségnek egy új lehetőségét teremti meg, amely nem kötődik a tudáshoz. Gumbrecht szerint egy szövegbeli komponens kelti életre a művek múltbeliségét azáltal, hogy a hangjuk megérinti a testünket, ily módon a magunk idejében válunk érintetté, aminek következtében a múlt

42 GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, 11–12 – kiem. V. M.

jelenvalóvá válik. „E szövegek olvasása különböző módokon és különböző szövegelemek révén jelenít meg elmúlt valóságokat a közvetlenség olyan hatásaival, amelyeket egyébként hajlamosak vagyunk figyelmen kívül hagyni [...]. Az elmúlt jelenek átélésében rejlő közvetlenség anélkül áll be, hogy ehhez ezeknek a hangulatoknak a megértése szükségeltetné, és anélkül, hogy tudnunk kellene, hogy ezek egyenként milyen ösztönzésekre és milyen körülmények közt keletkeztek. Mert az, ami az olvasás során megérint bennünket, a múltak szubsztanciális jelenlétének része – és nem a múlt jele vagy reprezentációja”⁴³ – érvel Gumbrecht. Az irodalmi szövegek tehát a múlt jelenlétének közvetíthetőségét, jelenlevővé tételét ígérlik a hangulaton keresztül Gumbrecht számára, ezért fogalmazhat úgy, hogy a hangulat olvasása során az esztétikai és történeti tapasztalat megkülönböztethetetlen.⁴⁴

Úgy vélem, akármilyen csábítóan is hangzik, Gumbrecht kissé túlzásba esik két szempontból is. Az egyik erős állítása, miszerint a hangulatok érzékeléséhez nincs szükség tudásra és megértésre. Érthető, hogy miért mondhatja ezt: a hangulat az érzékelésen alapszik és prereflexív karakterrel bír – a hangulat érzéki dimenziójára kívánja felhívni a figyelmet. Ugyanakkor fel kell tenni a kérdést, hogy vajon tényleg nincs-e arra szükség, vagy legalábbis nem tesz-e hozzá, ha tudjuk, mi idézte elő az adott hangulatot, s értjük, miben áll jelentősége.⁴⁵ Emellett máshol éppen arról beszél, hogy a jelenlét- és jelentéshatások között ingamozgás figyelhető meg, nem zárják ki, inkább kiegészítik egymást – ez esetben is fontos megőrizni a közvetítettségre és a nyelvre, a nyelvi működésre fordított figyelmet. A másik kérdéses pont ez utóbbi megállapításhoz kapcsolódik: miközben tudomást vesz a szövegek közvetítettségéről, itt annak teljes megszűnését feltételezi, amennyiben elképzelhetőnek tartja, hogy egyenesen „a múlt

43 *Uo.*, 20. (A magyar fordításban az utolsó tagmondatból kimaradt a „nem” szócska.)

44 „Ami a hangulatokra irányuló olvasást mégis tendenciaszerűen különbözteti meg az irodalmi olvasás többi módjától, az – bizonyára sok esetben – az esztétikai és történelmi tapasztalat megkülönböztethetetlensége.” *Uo.*, 21.

45 Ezzel kapcsolatban érdekes kérdés, hogy vajon egy idegen nyelvű szöveg esetében mennyire érzékelhető a prozódia, a ritmus vagy egy versforma. Ebben a kérdésben egyszerre két probléma is benne rejlik. Egyfelől bizonyára érzékelhető a hallgató számára a szöveg hangzása, a hangok hangulatisága (például lágy/kemény hangok vagy a hangutánzó szavak esetében), a ritmus és a prozódia, ugyanakkor a jelentés egyáltalán nem orientálja, nem játszik bele a befogadásba, márpedig a különböző asszociációk, jelentésrétegek szintén befolyásolhatják egy adott szöveg hangulatát. Másfelől az is kérdés lehet, hogy vajon mennyire van szükség egy adott versforma előzetes ismeretére ahhoz, hogy felismerjük egy adott szöveget hallgatva. Itt a vélemények eltérhetnek: 1. A versforma ritmusát és szerkezetét, egyes esetekben a rímeket a „tanulatlan” fül is érzékeli, több hallgatás után képes felismerni a mintázatokat. 2. Szükség van a versforma előzetes ismeretéhez ahhoz, hogy a hallgató felismerje azt. Én úgy vélem, hogy egy köztes álláspont lehet a megfelelő: a „tanulatlan” fül bizonyos mértékben képes felismerni a mintázatokat és a hangzása alapján értékelni egy adott művet, ugyanakkor valóban magasabb szinten valósulhat ez meg, amennyiben a hallgató bír előzetes poétikai ismeretekkel, s ismeri az adott mű nyelvét is.

szubsztanciális jelenléte érint meg bennünket az olvasás során”. Kevésbé radikális és konkrétabb megközelítést javasolnék, miszerint valóban képes egy szöveg érzékeltetni, kvázi jelenlevővé tenni, *megidézni*⁴⁶ az általa ábrázoltakat – legyen ez a történelmi múlt vagy egy fiktív világ –, ám ezt nem annak „szubsztanciális érintéseként”, hanem inkább a szöveg hatásaként, benyomásaként – ahogyan máshol Gumbrecht is így nevezi a jelenvalóvá tételt⁴⁷ – tekinteném, s éppen azt tartanám vizsgálatra érdemesnek, hogy miként állítják elő a szövegek ezeket a hatásokat. Erről a következőkben bővebben is esik majd szó.

E tekintetben történeti és esztétikai tapasztalat viszonyánál nem árt kissé hosszabban elidőzni, mivel a dolgozatban tárgyalt művek kapcsán is különös jelentőséggel bír. Miként Gumbrecht is amellet érvel, hogy a hangulatok olvasása egy harmadik utat jelenthet a kizárólag nyelvi produktumként vagy – ezzel szemben – a nyelven kívüli valóság reprezentációjaként elgondolt szövegfogalom mellett, úgy az elmúlt pár évtizedben a történetfilozófia és a történetelmélet területén is meg lehetett tapasztalni „a fogalmi készletek kimerülését” – ami „általában véve az összes olyan elméletet érinti, amely a nyelvi dimenzió kizárólagossága mellett érvelve kételkedik a szövegen kívüli életben”⁴⁸ –, és ennek következtében „a nyelvi fordulat fogalmi készletével szembeni életképes alternatívák hiánya okozta elégedetlenséget”.⁴⁹ Gumbrecht mellett a történelemtudomány területén az ezáltal motivált útkeresések közül Eelco Runia és Frank Ankersmit írásai különösen relevánsak a kérdés szempontjából, a meghatározó fogalmak közül pedig a *jelenlét* és a *tapasztalat* kiemelendő. Simon Zoltán lényegre törő összefoglalását nyújtja a kiindulópontnak, Gumbrecht és Ankersmit álláspontjának és megközelítésmódjának: „A szembenállást illetően van egy egészen figyelemreméltó aspektus, amely a tapasztalat és a jelenlét mindkét programadó jellegű szövegére jellemző. Ankersmit *Sublime Historical Experience*⁵⁰ és Gumbrecht *A jelenlét előállítása* című könyve egyaránt olyan tradíciókkal szemben pozicionálják magukat, amelyek kezdetét jóval korábbra teszik a posztmodern gyűjtőnév alá sorolt elméletek megjelenésénél, amiket így mindketten az általuk célba vett tradíció végpontjának tekintenek a saját kísérletük felől nézve. Ankersmit küzdelme a történelmi tapasztalat nevében a nyelvi

46 A *megidezés* Mészöly Miklósnál válik majd fontossá. Vö. II. fejezet.

47 GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 80.

48 „Hayden White – vagy még inkább a követői – reprezentacionalizmusát, Keith Jenkins, Elizabeth Deeds Ermarth és mások önmagukat posztmodernként leíró elméleteit”. SIMON Zoltán Boldizsár, *Tapasztalat, jelenlét, történelem* = Aetas, 28. évf. (2013), 1. sz., 160.

49 Uo.

50 Frank ANKERSMIT, *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Stanford, 2005.

transzcendentalizmus ellen nem csupán a posztstrukturalista elméleteket és a dekonstrukciót foglalja magában, hanem a logikai pozitivizmussal, a fenomenológiával és a hermeneutikával együtt a nyelvre fordított 20. századi kizárólagos figyelem jelentőségét kérdőjelezi meg. Gumbrecht pedig úgy ütközteti a jelenlétet a jelentés iránti egyoldalú megszállottsággal, hogy az utóbbit egészen addig a karteziánus világértelmezésig vezeti vissza, amely az anyagin túlmutató, tisztán szellemi jelentés létrehozása révén alkot tudást, szem elől veszítve magát az anyagi világot. Egy »nem-hermeneutikai mező« (és az azon belüli nem-értelmező fogalmak) megalkotása a jelenlét révén – ugyanúgy, ahogy a tapasztalat Ankersmit kezében – a világgal (a valósággal; a történelem esetében a múlttal) való elvesztett kapcsolatot igyekszik helyreállítani, és mint ilyen valóban tökéletesen szembemegy azzal a posztmodern pillanattal, amely a nyelvbe zártság tételezésével a végsőkéig vitte a világtól (a valóságtól, a múlttól) való elszakítottságot.⁵¹

Simon rámutat, hogy „Ankersmit pontosan ugyanolyan jellemzőkkel ruházza fel a történelmi tapasztalatot, mint Gumbrecht az esztétikai tapasztalatot”: „ahogy Gumbrecht esztétikai tapasztalata a világhoz való viszonyt illetően, úgy Ankersmit történelmi tapasztalata a múlthoz való viszonyt illetően esztétikai karakterrel bír”.⁵² Mindkettejüknél – ahogy Runiánál is – intenzitás és hirtelenség jellemzi ezt a tapasztalatot, „olyasvalami, ami rajtaütésszerűen »megtörténik« vele”,⁵³ és éppen ez a hirtelenség adja a tapasztalat autenticitását, azt, „hogy megelőzi a magunkkal hordott nyelvi asszociációk hálózatába való beillesztés lehetőségét”.⁵⁴ Ankersmit és Gumbrecht eltér abban, hogy míg utóbbi a testi dimenzióhoz köti az esztétikai tapasztalatot, előbbi intellektuális tapasztalatról beszél, ám abban megegyezik a véleményük, hogy e tapasztalat nem játszik szerepet a

51 Uo., 162.

52 Uo., 164.

53 „[E]gy pillanat erejéig a múlt maga, szokatlan közvetlenséggel és közvetítetlenséggel tárulva fel a maga kvázi-noumenális meztelenségében.” ANKERSMIT, *Sublime Historical Experience*, 125; 128 (Ankersmitet Simon idézi: *I. m.*, 164). Eelco Runia egy epifánikus pillanatról beszél, a történelemírást a metonímia mint „a jelenlét átvitele” és a metafora mint „a jelentés átvitele” közötti oszcillációként, ingamozgásként jellemzi, amelyben a metonímia az, melynek révén a történelmi valóság „*potyautasként*” [stowaway], azaz nem szándékosan, hiányában van jelen. Így történhet meg Runia szerint, hogy egy metonimikus „helyen” keresztül átesünk a metonimikus kapcsolatok láncolatán, és a történelmi múlt már nem csak hiányában lesz jelen, hanem egy *epifánikus* pillanatban előttünk állhat. (RUNIA, *Presence = History and Theory*, 2006. február, 7., 26–27.) Gumbrecht érvelése egészen hasonló, ő is jelentés és jelenlét közötti oszcillációról és feszültségről, valamint epifánikus pillanatról beszél: „az *epifánia* címszó alatt három olyan jellegzetességhez szeretnék magyarázatot fűzni, amelyek formálják a jelenlét és a jelentés közötti feszültség megjelenését: ahhoz a benyomáshoz, hogy amikor a feszültség a jelenlét és a jelentés között előáll, a semmiből jön; a feszültség felbukkanásához mint térbeli megformálódásához; ahhoz a lehetőséghez, hogy időbeliségét *eseményként* írjuk le”. (GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 92 – kiem. az eredetiben.) S őt is „az elmúlt világok *jelenvalóvá tétele*” érdekli. (Uo., 81 – kiem. az eredetiben.) Erről bővebben esik majd szó a Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című művéről és a Mészöly Miklós esszéiről, valamint a *Film* című művéről szóló fejezetben. Vö. II. 2., IV. fejezet.

54 SIMON, *I. m.*, 164.

megismerésben, nem állít elő tudást. Ezért is beszél Gumbrecht inkább élményről [Erlebnis], semmint tapasztalatról [Erfahrung],⁵⁵ s Ankersmit „ezért köti az episztemológia kiiktatásával a történelmi tapasztalatot *érzelmekhez és hangulatokhoz*”.⁵⁶

Itt érkezünk el ahhoz a ponthoz, amiért Simon érvelését oly szorosan követtem: miként is békíthető ki a tapasztalat – vagy a gumbrecht-i értelemben inkább élmény – és a nyelv, a megismerés egymást kizáró ellentéte, amely probléma – mint fentebb láthattuk – a hangulat fogalma kapcsán is alapvető jelentőséggel bír. A legfőbb kérdés ezzel kapcsolatban, hogy lehetséges-e a „közvetlenséget közvetítés által megőrizni”, ami lehetetlen vállalkozásnak tűnik.⁵⁷ Helyette Simon egy fordított nézőpontot ajánl fel: „Holott könnyen lehet, hogy a nyelv és a tapasztalat úgy békíthetők ki, ha a kiindulópont nem egy eleve közvetlennek, hanem egy közvetítettnek tekintett tapasztalat, a cél pedig nem a közvetlen közvetítés általi megőrzése, hanem a *közvetített közvetlenné tétele*.”⁵⁸ Simon megközelítése reflektál arra, hogy már egy eleve közvetített tapasztalatról van szó, és számol is ezzel a gyakorlati megvalósíthatóság szempontjából. Ezzel szemben mintha a szövegek közvetítettsége háttérbe szorulna Gumbrecht és Runia elképzelésében, mikor arról beszélnek, hogy a szövegeken keresztül a múlt közvetlenül előttünk állhat, megérinthez minket. Pedig éppen ebben mutatkozhat meg egy szöveg teljesítménye, abban, hogy a közvetített közvetlenként tudja megtapasztalhatóvá tenni.

Simon a következő módon vázolja fel a „nyelv és a tapasztalat kibékítésének egy lehetséges forgatókönyvét”, melynek révén „a tapasztalat és a jelenlét fogalmai egy összeborulás keretein belül új életet lehelhetnek a narrativista történetfilozófiába és a reprezentacionalizmusba, [ez] a következő lépéseket igényli: (1) az Ankersmit által érdektelennek tekintett objektív történelmi tapasztalat (a múltbeli emberek tapasztalatának történeti reprezentációja) komolyan vételét; (2) Gumbrecht jelenvalóvá tételét (illetve

55 GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 83–84., 89.

56 *Uo.*, 165 – kiemelés az eredetiben. (ANKERSMIT, 10.)

57 SIMON, *I. m.*, 170. Ugyanakkor az erre való próbálkozásokra is bőven van példa: „az elmúlt évtizedek történetírása éppen azzal foglalatosságot már-már megszállottan, hogy a múltbeli emberek tapasztalatát történeti szövegekbe ültesse át. A múlt század hetvenes éveitől kezdve a francia Annales-iskola mentalitástörténete, az olasz mikrotörténelem, a német Alltagsgeschichte, a történeti antropológia és egyáltalán mindaz, amit Peter Burke (immár bő két évtizede) a marginalitás felé forduló »új történetírásnak« nevezett, egytől egyig a múltbeli emberek tapasztalatainak felszínre hozatalában érdekelt történetírói gyakorlatként mutatta be magát, függetlenül attól, hogy a gyakorlatban mennyire is érdekelte őket a kérdés. Mindennek ugyan már jó ideje, ám a tapasztalat iránti fokozott érdeklődés az imént felsorolt történetírói megközelítések intézményesülésével sem lanyhult. Azok az újabb történetírói kísérletek, amelyek Robert Rosenstone, Jonathan Walker vagy éppen Gumbrecht nevéhez kötődnek – és amelyeknek a posztmodern pillanat örökkévalóságának hívei az irodalmi eszköztár (relative) széleskörű alkalmazása végett experimentális történetírás névvel állítanak szobrot –, ugyanúgy ezt a tapasztalatot hajszolják.”

58 *Uo.*, 171.

annak irodalmi technikáit); amelyek végül (3) az olvasóban keltik a *múltbeli emberek történeti reprezentáció által közvetített tapasztalatának egy közvetlen tapasztalatát*, vagy pontosabban szólva, annak a *benyomását, illúzióját*.⁵⁹ A hangsúlyt a közvetítettségre helyezve lehetséges annak vizsgálata, hogy egy szöveg miként, milyen eszközökkel képes előállítani az általa közvetített közvetlenségének benyomását. S ez az a potencialitás, amely a hangulat fogalma kapcsán kulcsfontosságúvá válik, s amely e dolgozat érdeklődésének is középpontjában áll, ha nem is kizárólag a történeti tapasztalat, hanem még inkább az irodalmi szövegek teljesítőképességének tekintetében. A történeti tapasztalat ennek csupán egy – bár a tárgyalt alkotások szempontjából fontos – szegmense, a dolgozat alapvetően az irodalmi szövegek jelenléthatást elállító működésére kérdez rá esettanulmányokon keresztül.

Visszatérve a hangulat fogalmához, és röviden összefoglalva a fogalomtörténet során elhangzottakat: az érzélem, valamint az érzéki és értelmi megismerés közötti átmenetként fogalmazódik meg, amely képes e folyamatokat összehangolni, közöttük kapcsolatot teremteni. A szubjektum és objektum elkülönítésének feloldásaként jelenik meg, egyszerre az én belső érzeteként és a környezetnek az énrre való hatásaként. Ez a kettősség nyilvánul meg abban a gondolatban is, miszerint az atmoszféra az én és a környezete közötti egyfajta mélyebb egység, harmónia megteremtője lenne, illetve hogy a hangulat az, amely meghatározza, ahogyan a világban vagyunk, vagyis az én diszpozícióját. A hangulat olyan térbeli, érzékelhető jelenség, amely egyszerre tartozik a szubjektumhoz és az objektumhoz, ugyanakkor időbelisége folytán megragadhatatlan, mivel mindig pillanatnyi, egyedi, alapvetően jelenlevő, mégis magában hordozza a múltat és a jövőt is. Így olyan fogalom körvonalazódik, amely önmagában képes egyesíteni a tér és idő szétszóródottságát, mégis a testi érintettség folytán érzékelhetővé válik. A különböző megközelítések mögött az én és a világ közötti térbeli és időbeli közvetítés lehetőségének kérdése áll, amelyre úgy tűnik, az atmoszféra lehet a nem feltétlen megnyugtató válasz, hiszen megragadhatatlansága folytán sosem konkretizálható. Ezért merülhet fel esztétikai kategóriaként, amennyiben a művészetben megteremthető, és így közvetíthető.

Ma a hangulat kifejezést a leggyakrabban egy általános érzelmi állapot vagy lelkiállapot jellemzésére alkalmazzák, valamint máig használják az eredeti zenei kontextusban is. További használatai ma leginkább a kifejezés pszichológiai jelentéséből erednek. A hangulat fogalma leginkább a pszichológiai fogalom értelmében vált ismét

59 Uo., 171–172 – kiemelés: V. M.

népszerűvé az irodalomtudományban, ahol a poétikai nyelv prereflexív aspektusait jelöli (Gumbrecht, Wellbery), emellett a művészetek közötti kapcsolatokat vizsgáló interdiszciplináris tanulmányokban (von Arburg és Rickenbacher⁶⁰), a kultúraelméletben és az irodalomról és tudományról szóló dolgozatokban is jelentőségre tett szert (Gisbertz,⁶¹ Welsh). Ez a kultúratudományokon belül bekövetkezett általánosabb, a vizuálistól az aurális felé történő elmozdulással állhat kapcsolatban, melynek során a „ritmus”, a „rezonancia” és a zenei hangoltság [Stimmung] kulcsfogalmakká váltak. A hangulat fogalma tehát egyfajta „utazó fogalom”, s mint ilyen módszertani alapot biztosít az interdiszciplináris megközelítések számára, különösen a művészettörténet, az irodalomtudomány és a zeneelmélet közötti dialógust ösztönzi. Ha a hangulatra utazó fogalomként tekintünk, mely vándorol a zene, a pszichológia, a fiziológia és az irodalom között, azt láthatjuk, hogy fontos szerepet játszik a tudásformálásban. Az, hogy a hangulat fogalma ilyen rugalmasan alkalmazható a különböző diskurzusokban, Carloline Welsh szerint három tényezőre vezethető vissza: egyrészt a már említett szomszédos fogalmakra [neighbouring concepts] – rezonancia, ritmus, hangolás, s a legfontosabb mindeközül, az együttrezgés [sympathetic resonance] –, melyek már megtették ezeket az utakat; másrészt éppenséggel a fogalom homályosságára, mely lényegi jellemzője; s végül egy elvontabb „mini-elméletre”, mely folyton visszatér, „ebben az esetben a dinamikus (újrahangolható) rendszerek (psziché, agy, ideg) általános diszpozíciója, amely meghatározza a belső és külső stimulusokra érkező válaszokat.”⁶² Annak révén, hogy különböző területek között utazik oda és vissza, jól illusztrálja, hogy az utazó fogalmak vizsgálata fontos eszköze lehet a kulturális elemzésnek.⁶³ Jelen dolgozat azonban nem erre vállalkozik, vizsgálódásának középpontjában a hangulatnak az irodalmi szövegeket érintő dimenziója áll.

Az előbbieket is mutatják, hogy a hangulat különböző értelmezései egy rendkívül sokrétű fogalmat írnak körül. Egyfelől nehezen lokalizálható, és az időbelisége sem konkretizálható. Emellett vagy éppen ebből fakadóan többféle minőségben is megjelenhet: az ember diszpozíciójaként, a körülvevő környezet hatásaként vagy esztétikai kategóriaként – az elsőt nevezhetjük *hangoltságnak*, a másodikat *atmoszférának* (légkör), a

60 *Concordia discors, Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*, szerk. Hans-Georg VON ARBURG – Sergej RICKENBACHER, Könighausen & Neumann, Würzburg, 2012; *Stimmung/Mood*, szerk. Hans-Georg VON ARBURG, Böhlau, Köln – Weimar – Bécs, 2010.

61 *Stimmung. Zur Wiederkehr einer Ästhetischen Kategorie*, szerk. Anna-Katharina Gisbertz, Wilhelm Fink, München, 2011.

62 WELSH, 285.

63 *Uo.*, 2012, 267–291; Welsh tanulmánya végigköveti a fogalom útját a különböző területek között egészen a 18. századtól napjainkig.

harmadikat *hangulat*nak, mely magában foglalja az előbbi kettőt is. További dimenzióként fentebb említettem a *közérzetet* is – ez majd Mészöly Miklósnál lesz különösen fontos fogalom –, mely egyszerre utal az egyéni hangoltságra, valamint egyfajta kollektív hangoltságra, attitűdre is. E dimenziók nem egyeznek meg egymással, ám egyértelműen nem is elkülöníthetők egymástól, éppen a hangulat fentebb tárgyalt jellemzői miatt, vagyis hogy alapvetően a kölcsönhatás, az egymásra hatás dinamikája határozza meg. Ugyanakkor jelentőséggel bírnak a fogalom használatának ezen árnyalatai is, mégha talán csak hangsúlyeltolódás vagy a perspektíva következményei, és az ágencia bizonytalanságának eredményei – ahogy Caroline Welsh fogalmaz, „az ágens igen bizonytalan: a szubjektum vagy önmagát hangolja/hangolja át (tudatosan vagy öntudatlanul), vagy ő van áthangolva kívülről a környezettel való interakció révén”.⁶⁴ Ezen dimenziókat – a magyar nyelv szókincsének köszönhetően – meg tudjuk külön-külön nevezni, ám a fentebbiek miatt úgy lehetne rájuk tekinteni, mint amelyeket a hangulat terminusa egybefog, s mint amelyek a hangulat különböző aspektusai.⁶⁵ Jelen dolgozat a hangulat kapcsán az irodalmi szövegek vizsgálata során azon poétikai hatásokra összpontosít, melyek fentebb prereflexív elemekként kerültek említésre a hangulat diskurzusának tárgyalásakor. Ahogy a bevezetőben felvázoltam, Gumbrechtel ellentétben nem csak a prozódia és a ritmus a vizsgálódásaim tárgya, hanem a szövegek összetett működése, a hangulatot előállító szöveghatások és a művekben betöltött szerepük feltárása. Ilyen értelemben nem szűkíteném le jelentőségüket sem arra, hogy a múltat képesek jelenlevővé tenni: az atmoszférát és a hangulatot a szövegek tágabb, inkább mint az általuk teremtett sajátos jelenlét dimenziójaként kezelem. Mint ilyen, úgy remélem, az irodalmi szövegek működésmódjával kapcsolatban szolgálhatnak az elemzések lényegi belátásokkal, továbbá a hangulat fogalmának konkrétabb megközelítését nyerhetjük, s így esztétikai jelentősége is világosabbá válhat.

Ez vezet el az irodalmi szövegek tonalitásának, hangoltságának, hangulatának összetettebb kérdéséhez. Az irodalombeli hangulat esetében a szöveg anyagsága, érzéki hatásai és jelentése, értelme közötti különbségtevés nem egyértelmű. A hangoltságot egyfajta érzékleti „értésmódként” lehetne leírni Kulcsár Szabó Ernő szerint, Heideggernél pedig, ahogy láttuk, a megértést megelőző világhoz való legelső alapviszonyként

64 Uo., 277.

65 A következtetés, miszerint az eltérő kifejezések a hangulat aspektusait jelölik, egy David E. Wellberyvel a *Goethe's Poetics of Form and the Problem of Form in Contemporary Literary Studies* című mesterkurzus keretében tartott a „*Stimmung*” as a Form? A Challenging Concept to Literary Interpretation című szemináriumán folytatott szóbeli beszélgetés eredménye. (ELTE, 2017. szeptember 18–21.)

tételeződik. A hangulat valahol az érzékelés és a megértés között helyezhető el, ahogyan Nietzsche-nél is a (szituatív) önmegértésnek a test és a fiziológia a legitim kiindulópontja, nem a gondolat platonikus anyagtalansága vagy a matéria szenzualizmusa. Ugyanakkor, mint tárgyaltam korábban, a hangulat megragadhatatlansága folytán sosem konkretizálható nyelviileg – hogyan írhatjuk le mégis egy irodalmi mű esetében? Miként Gumbrecht fogalmaz, nem kontextusról és rekonstrukcióról van szó, hanem olyasmiről, ami objektíven a formában rejlik.⁶⁶

Ebben az értelemben tekinthetjük-e a szöveg hangoltságát a mediális jellegzetességei által előidézett hatásnak? Azt mondhatnánk, hogy igen, amennyiben például egy, a szövegben a betűk szintjén megvalósított visszhangra gondolunk. Ez esetben a betűk önmagukban nem bírnak jelentéssel, megszólaltatva őket viszont hangzást hoznak létre, amely megakasztja a szöveg jelentéstulajdonító olvasását, s felhívja a figyelmet annak hangzására, amely a rutinszerű olvasás során sokszor latens marad.⁶⁷ Vannak azonban olyan esetek, amikor nem a szöveg szó szerint vett anyagi elemei, hanem egyéb mediális tulajdonságai játszanak közre. A narratíva például képes megteremteni idők és események együttállását a különböző történetek párhuzamos elbeszélése révén vagy olyan helyszíneken keresztül, amelyek összekapcsolják az egyes eseményeket, időrétegeket. Ahogy Kulcsár Szabó Ernő megállapítja fentebb már idézett tanulmányában, a hangulat „az idő-játék tere, s mint ilyen a térszerű idő játékterének médiuma”.⁶⁸ Ebből is kitűnik, hogy a szöveg működése révén létrejövő hangulat szoros kapcsolatban van az olvasás során megképződő térbeliség tapasztalatával. Egy narratíva azonban képes egymással összefüggésben nem álló eseményeket is összekapcsolni a véletlenek révén, amelyek elkerülhetetlenül a szöveg hangulatának és így a befogadó megértésének a részévé válnak. A véletlenek által megteremtett összefüggések (látszólag?) jelentőségteljes, jelentéssel bíró elemeivé válhatnak a befogadás folyamatában. (További problémát vethet fel a szerzői szándék kérdése, vajon mennyiben feltételezhető, hogy ezek az elemek szándékosan, a műalkotás részeként kerültek a helyükre.) A hangulatot többnyire az ilyen – az olvasó részéről leginkább nem tudatos és szándékolatlan – szöveg által megteremtett asszociációk hozzák létre, amelyet nagyon gyakran nem lehetséges visszabontani azokra a konkrét elemekre, amelyek megalkották. A hangulat így inkább egy érzet, bár gondos elemzés és vizsgálat révén meg lehet próbálni meghatározni azokat az elemeket, amelyek létrehozzák. Végző soron azonban mégsem lehetséges leírni teljes

66 GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, 19–20.

67 Erre látunk majd példát a *Párhuzamos történetekről* szóló IV. fejezetben.

68 KULCSÁR SZABÓ, *Hogyan történik a hangulat?*, 121.

mértékben a jelentések mentén, miközben alapvetően meghatározza azt, ahogyan a szövegeket értjük. Megkísérelhetjük ugyanakkor feltárni azt a folyamatot, ahogyan a szöveg olvasása során létrejönnek ezek a hatások, s ezzel talán elárulhatunk valamit a szöveg mint médium működéséről.

II. A „VALÓSÁG TETTENÉRESE”, AVAGY EGY „ÚJFAJTA OBJEKTIVITÁS” ÍGÉRETE – MÉSZÖLY MIKLÓS

II. 1. AZ ABSZOLÚTTÓL A RELATÍVIG, A TONALITÁSTÓL AZ ATMOSZFÉRAIG MÉSZÖLY MIKLÓS ESSZÉI

Még az elméleti kérdéseknél maradva, de már az ábrázolástechnika problémái felé közelítve, az elsőként tárgyalt szerző, Mészöly Miklós. Több okból is érdemes a három választott író közül először Mészöly szövegeit olvasni. Ezek közül az egyik – amely nevezhető lenne esetlegesnek, ám talán korántsem az –, hogy magának e dolgozatnak a témája is Mészöly nyomán fogalmazódott meg: az ő atmoszféra-fogalma volt a kiindulópont. Egyfelől ezzel a szerkezeti döntéssel a – továbbra is kulcsfontosságúnak bizonyuló – kiindulópontához szeretnék visszatérni. Másfelől a három szerző közül nála rajzolódik ki a legrészletesebben és a legreflektívebben a tárgyalt problémakör.

II. 1. 1. A mészölyi esszé

Az imént úgy fogalmaztam, hogy Mészöly esszéiben „kirajzolódik” a problémakör, ennek oka, hogy nem egy összefüggő, következetesen felépített „elméletről” van szó esetében, inkább csomópontokról, „sűrűsödésekről” lehetne beszélni. Hasonló megállapítást tesz Csűrös Miklós is, aki egy tanulmányában részletesebben foglalkozott Mészöly esszéivel: „Az esszé műfaja, önkifejezési változata előbb halk kíséretként egészíti ki Mészöly Miklós szépprózai életművét, majd a hatvanas és a hetvenes években ez a szólam fölerősödik, önállósul, már-már a rangegyenlőség jegyében dústja és árnyalja a novellákban, regényekben megfogalmazott vagy sugallt mondandót, világképet. A följegyzések, noteszlapok, benyomás- és témavázlatok, villanásnyi reflexiók, »érintések« között mind több igazi esszé, tanulmány, a módszeresség igényével kidolgozott gondolatmenet tűnik föl, s az egyetlen megfigyelésre, ötletre, képzettársításra szorítókozó miniatűrök is a ciklusképződés, a vonulatba rendeződés tendenciáját mutatják.⁶⁹ Egyfajta átjárhatóság

⁶⁹ CSÜRÖS Miklós, *A tágasság pátosza. Az esszéirő Mészöly Miklósról* = Uő., *Színképelemzés*, Szépirodalmi, Budapest, 447.

figyelhető meg tehát Mészöly esszéi között, mintha az egyes szövegek egymást fejtenék ki, árnyalnák, mozaikszerűen illeszkednek egymásba.⁷⁰

E tekintetben érdemes röviden utalni arra, hogy ez az átjárhatóság nem csak az esszékre, feljegyzésekre igaz, hanem bizonyos mértékben a szépprózai művekre is, sőt átfogóan az egész életműre, ahogyan arra az iménti idézet is utal, mikor „rangegyenlőséget” feltételez az esszék és a szépprózai művek között. Utóbbiak esetében Thomka Beáta az „újrafelhasználást” elbeszélői stratégiaként jellemzi, és a középpont-nélküliség megnyilvánulásaként értelmezi: „A szöveg- és műközi átjárások olyan elbeszélői stratégia részei, amelynek forma fogalmát a »lehető szemléleti központok« nélküli szerkezet jellemzi. A montázsnak, inverciónak, visszatérésnek, ismétlésnek, továbbírásnak, recyclage-nak és variálásnak tulajdonított jelentőség egyben a fiktív világokat szervező hierarchikus rend megkérdőjelezése is. A temporalitás újraértelmezése Mészöly prózájában idő- és historikumfelfogásának megfelelően a narratív és az oksági logika felcserélése a társításon alapuló szerkesztéssel. Az esszéívek körüljárt egyidejűsítés gondolata a történetmondásban az egyenrangúság, a ciklikusság és a párhuzamosságok elvének érvényesítésében modelleződik.”⁷¹ A művek között „tematikus hálók” és „átjárók” vannak, vonja le Thomka a következtetést, amit „transzfikcionalitásnak” nevez. Hasonlóan nyilatkozik szerkesztői mivoltában valószínűleg a *Műhelynaplók* legjobb ismerőjeként Mészöly feljegyzéseiről: „Az írói noteszek, naplók és feljegyzések a fragmentáris írás tapasztalatát hordozzák olvasóik számára. Ha előmunkálatok gyűjteményei, e szövegtípusok jellemzője a nem véglegesség, átmenetiség, s egyben egy különös műfajteremtő képesség. A kéziratától a könyvig ívelő út a szövegvariánsok, nyelvi, stiláris, prózaretorikai módosítások, valamint az írás- és olvasásmódot befolyásoló intra- és intertextuális viszonyrendszer feltárulkozása mintha a

70 Thomka Beáta így ír Mészöly esszéiről tevékenységének korabeli jelentőségéről: „Mészöly Miklós esszéírása, a négy esszé- és publicisztika kötet, *A tágasság iskolája* (1977), *Érintések* (1980), *A pille magánya* (1989), *A negyedik út* (1990), valamint a gyűjteményes és új anyagot tartalmazó *Otthon és világ* (1994), a magyar esszé legremekebb, két világháború közötti időszakával vethető egybe. A harmincas/negyvenes évek után csak a hatvanas/hetvenes évek erősítik föl újra a forma kivételes szerepét. Mészöly tevékenységének jelentősége egy igen eredeti, előzmény nélküli, korszerű szellemi affinitás érvényesítésében rejlik. A Filmkultúra, Valóság, Jelenkor, Alföld, Új Symposion folyóiratokban ekkoriban közölt esszék, esszéprózák, értekezések és bölcséleti, művészetelméleti fragmentumok, melyeket *érintéseknek* nevez, olyan új látókört nyitottak meg a fiatal értelmiség induló nemzedéke számára, mely egyéb korabeli magyar szellemi hatással nem volt mérhető. Irodalomszemléletünk alakulása tömény impulzusokat kapott ettől a gondolkodásmódtól. Utólag visszatekintve úgy érzem, éppen azt a törést segített áthidalni, mely a magyar szellemi életben a második világháború utáni évektől egészen a hatvanas évek derekáig uralkodott.” THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Tegnap és ma, Kalligram, Pozsony, 1995, 149.

71 THOMKA Beáta, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Kijárat, Budapest, 2007, 49.

keletkezés folyamatába avatna be bennünket.”⁷² Ez az átjárhatóság és egyenrangúsítás lényegi jelentőséggel bír Mészöly esetében, gondolkodás- és ábrázolásmódját kölcsönösen meghatározza: „Történetmondásából nem számúzhető a reflexív tudatműködés és a teoretizáló elme, ám sem esszé-, sem prózanyelve nem képzelhető el a metaforikus, asszociatív, analogikus elv jelenléte nélkül”⁷³ – ahogy Thomka Beáta lényegre törően megfogalmazza. Juhász Erzsébet is hasonlóan szoros kapcsolatot feltételez az esszék és a szépprózai művek között: „Mészöly esszéi és prózája egymást organikusan egészítik ki.”⁷⁴ S valóban, Mészölynél mintha a kettő, az esszé- és a prózaírás ugyanannak a kétféle vetülete lenne, mint egy papírlap két oldala, nem választhatók szét, hatással vannak egymásra, mintha a gondolkodásnak két különböző, ám szorosan összetartozó formája lenne, mely pusztán hangsúlyaiban, módozataiban tér el egymástól.

72 Uo., 89.

73 THOMKA, 1995, 148.

74 Az idézet a következőképpen folytatódik: „Ami elkápráztat: a megfelelés és kötődés pontossága. Mégis nagy tévedés volna úgy felfogni, hogy prózája például csak esszéinek ismeretében értelmezhető igazán. Ez alá- és fölérendeltségi viszonyt feltételezne. Az organikusság más. Nem változtat a regények, novellák esztétikai értékén, az opus egészét gazdagítja új dimenzióval.” JUHÁSZ Erzsébet, *A tágasság mészölyi iskolája* = Híd, 1978/1, 111.

II. 1. 2. Tonalitás – atonalitás

Ebben a fejezetben egy, a fentebbi értelemben vett „csomópontot” vagy „vonulatot” járok körül, melynek során megkísérlem követni, rekonstruálni Mészöly gondolatmenetét, mely az objektivitás problémája köré szerveződik: esszéi egy újfajta „objektivitás” elképzelését körvonalazták, amely egyben Mészöly ars poeticájául szolgált.⁷⁵ Ezen „objektivitás” kulcsszavai⁷⁶ a konkrét ábrázolás, az „alkalmi abszolút”, a „bizonytalansági együttható”, az útközbeniség, az átmenet, s mindenekelőtt az „atmoszféra” és a „valóság tettenérése”. Mindez a legösszetettebben *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* (1965) című esszéfűzérben jelenik meg, mely a fogalom tágabb kontextusát is vizsgálja. Ezért a téma tárgyalását ennek a rendkívül összetett és sokoldalú esszének a bemutatásával vezetem fel.

Miként az esszé címe is jelzi, Mészöly alapvetően a zenéből indul ki, amelyet később a fizika, pontosabban a relativitáselmélet és a kvantummechanika felismeréseivel hoz kapcsolatba, hogy aztán párhuzamba állítsa a bennük zajló változásokat. Maga így összegzi törekvését: „A témával kapcsolatban egy összefüggést igyekszem kifejteni: a mindenkori természettudományos világkép és zene párhuzamos törvényszerűségeinek közérzeti vonatkozását.”⁷⁷ Ahhoz, hogy érthető legyen, mi alapján állítja fel e párhuzamot, érdemes előbb külön-külön megvizsgálni e két oldalt, és kiemelni, ami Mészöly számára fontos a kérdés szempontjából. Nem messzebről indul, mint a zene „gyökereinek” kérdésétől, melyet a következőképpen fogalmaz meg:

De mit értsünk gyökerek alatt? Nemcsak a zene dilemmája ez, minden művészeté. *A kapcsolatok ábráját keressük, az egyetlen áramkör huzalrendszerét.*⁷⁸ *Formát, színt, hangot, szavakat, metaforát a feszültség érzékeltetésére és levezetésére, ami ember és természet között fennáll. A*

75 Thomka Beáta hasonlóan tekint ezekre az esszékre: „Ez az igen szisztematikus esszétanulmány [*Warhol kamerája*], valamint a címadó *A tágasság iskolája*, a *Film és szín* című Bergman-tanulmány, és *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* írott Bartók-esszé Mészöly ars poeticáját teoretikus keretben alapozzák meg.” *I. m.*, 152. Továbbá Juhász Erzsébet is ars poeticának nevezi *A tágasság iskoláját* korabeli kritikájában: „Mészöly Miklós *A tágasság iskolája* című kötetében egybegyűjtött esszéi valóban írói esszék. A kötet egésze pedig a szó legteljesebb értelmében ars poetica.” JUHÁSZ, *I. m.*, 110.

76 Ezeket Csűrös „motívumszerű alapfogalmaknak” nevezi, amely elnevezés azért is találó, mert ebben ismét megnyilvánul Mészöly esszéisztikájának már említett jellemzője. CSÜRÖS, *I. m.*, 450.

77 MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1977, 372. A továbbiakban e kiadvány oldalszámait zárójelben közlöm a főszövegben.

78 Érdekes megfigyelni, ahogy a gyökér organikus metaforája átalakul „ábrává”, majd egy „áramkör huzalrendszerévé”, vagyis egy természeti metafora válik technikaivá. Pár sorral később pedig ember és természet viszonyáról beszél Mészöly. Talán már e kettő egymásra vetítésével megelőlegezi későbbi érvelését, a „természetesként” elgondolt zene és a természettudomány folyamatainak párhuzamba állítását.

művészet a kapcsolatok révülete és békéje. Vagy a lázadás öntudata. Sosem *Ding an sich* megnevezés, mindig *útközbeniség*. Ami nem jelenti azt, hogy ne hiessük: a habokkal sikerült a tengert is befognunk. Ha hisszük, mindenesetre más lesz a közérzetünk, és más a művészetünk is. (26 – kiem. V. M.)

Ez lenne tehát a kiindulópont, melyben már nagyon sok minden sűrítve benne rejlik a később tárgyalandó témákból. „A kapcsolatok ábráját keressük”, írja, összefüggésekre kíváncsi tehát, ember és természet viszonyára, pontosabban feszültségére, s hogy ezt miként lehet érzékeltetni, illetve levezetni, ebben látja a művészetek dilemmáját. A keresés tárgyaként pedig érzéki hatásokat (forma, szín, hang), nyelvi és poétikai (szavak, metafora) kategóriákat sorol. Fontos kiemelni, hogy az idézet tanúsága szerint mindezekkel csak *érezkeltetni* lehet, önmagában *megnevezni* azonban nem, a megnevezés felé mindig csak *úton* lehetünk.⁷⁹ Érdekes, hogy ugyanakkor Mészöly azt mondja, hogy ettől még hihetünk abban, hogy sikerülhet, s ez a hit igenis befolyásolja mind a közérzetünket, mind a művészetünket. Mindez a továbbiakban különös jelentőséggel bír majd, azonban előbb korántsem felesleges végigkövetni az esszé érvelését.

Ezt követően Mészöly a szintézis utáni emberi vágyról beszél, arról, hogy mindig a rendet keressük – amit vagy megtalálunk vagy megteremtünk. Mindez azért fontos számára, mert a tonalitás és atonalitás kérdését is alapvetően rendproblémaként kezeli: „rend a hangok között, az ember és a hangok, az ember és a természet között”. A megkülönböztetés az előbbiek alapján abban rejlik, hogy vagy megtaláljuk a rendet, vagy megteremtjük. Előbbi esetben a rendképlet megfogalmazása „egy eleve feltételezett vagy élményszerűen felismert egyetemes renddel érzi *azonosnak* magát”, s azzal igyekszik egybehangzó lenni. Utóbbi, vagyis a rend megteremtése pedig azt jelenti, hogy épp „ellenkezőleg, rendet kíván *belevinni* egy világba, amiben azt nem, vagy nem kellőképpen találta meg”. Az előbbi „végletet” nevezi Mészöly az „*azonosság*”, az utóbbit a

79 A Mészöly által keresendőként felsorolt dolgok éppen olyan dolgok, melyeket a hangulat (Mészöly az atmoszféra kifejezést használja) összetevőiként, előállítóiként jellemezhetünk. A bevezetőben tárgyalt diskurzushoz hasonlóan jellemzi őket, amennyiben szintén utal a nyelvi megragadhatatlanságra, arra, hogy csak érzékeltetni lehet általuk. A megnevezéshez való közelítésre pedig az *útközbeniség*, az *úton* levés motívumát, amely Mészöly írásművészetében központi jelentőségűnek tekinthető (gondolhatunk itt a *Saulusra*, a *Filmre*, de *Az atléta halálára* vagy a *Pontos történetek útközbenre* is).

„helyesbítés közérzetének és világnézetének”. (27 – kiem. V. M.) A tonalitást az azonosság, az atonalitást pedig a helyesbítés közérzetéhez rendeli.⁸⁰

II. 1. 3. Közérzet

Látható, hogy a *közérzet* fogalma már ezen a ponton kiemelt jelentőséget kap. A bevezető fejezetben már szó volt arról, hogy ez rokonságban áll a hangulat-fogalommal, amennyiben az atmoszféra, a légkör, a közérzet a hangulat aspektusainak tekinthetők. A közérzet Mészöly visszatérő fogalma, különböző kontextusokban, különböző minőségekben, de mindig kiemelt jelentőséggel jelenik meg nála. Juhász Erzsébet *A tágasság iskolájáról* írott kritikájában egyenesen a közérzetet teszi meg írása vezérfonalává, mivel azt tekinti a kötet központi problémájának.⁸¹ „A konkrét *tárgy* Mészölynél végső soron csak ürügy, eszköz, hasonlat, hogy megnevezhetővé váljék a létezés-történet-átélés mézőlyien »mellékevesített« élménye, ahogy ő nevezi: a *közérzet*. A közérzet ebben a szóhasználatban: »legátélhetőbben realisztikus visszajelentésünk« a *létről, a világról*. Egy-egy esszé konkrét tárgya, témája tehát eszköz a közérzetnek mint »egy gondolatnak« a »körüljárására«, ürügy, hogy folyamatosan újra- (és át is!) fogalmazódhasson, ami véglegesen *megfogalmazhatatlan*.⁸² Bár nem gondolom, hogy Mészöly választott tárgyai csak ürügyként szolgálnának, a közérzet kérdése valóban végigvonul az esszéken. A közérzet kapcsán a leírás *élményről, átélésről*⁸³ beszél, amely *realisztikus visszajelentésnek* minősül – a „jelentés” vagy „híradás” később még fontos lesz –, s amely *megfogalmazhatatlan*. A megnevezés problémája ismét előkerül, egyrészt az előző idézetben olvasottakhoz hasonlóan egyfajta „útközbeniségről”, alakulásról van szó: „folyamatos újra- (és át is!) fogalmazódásról”, körüljárásról megnevezés helyett,⁸⁴ másrészt egy „mellékevesített élményről” – ez utóbbira még visszatérünk.

80 Az azonosság közérzetét, világnézetét a romantikához is lehetne kötni, amennyiben az eleve meglevőként feltételezett rend keresése és megtalálása, vagy legalábbis a hozzá való „közelítés” a romantikus elgondolásra emlékeztet. Ez feltételezi, hogy volt egy egység, amely elveszett, s ezt kell megkísérelni helyreállítani, vagy legalábbis „közelíteni” hozzá. A helyesbítés közérzete pedig akár „konstruktivista” álláspontnak is tekinthető, amennyiben azt feltételezi, hogy a rendet magunk hozzuk létre, s csak ennek következtében létezik.

81 Ezt a megállapítást alátámasztja Tüskés Tibor megjegyzése: „ő [Mészöly] ezeket az írásokat »közérzet-tanulmányoknak« mondja.” TÜSKÉS Tibor, *Az ablakmosó és a többiek*, Pannónia Könyvek, Pécs, 2010, 102.

82 JUHÁSZ, I. m., 111 – kiem. V. M.

83 Ahogyan Gumbrecht is inkább élményről [Erlebnis] beszél tapasztalat [Erfahrung] helyett a művészettel való találkozás, kapcsán. GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, 83–84, 89.

84 Itt gondolhatunk Bagi Zsolt „körülírás”-fogalmára és Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című művére, melyben az elbeszélő ahelyett, hogy pusztán megnevezné tárgyát, részletesen körüljárja, feltárja kontextusát, viszonyaiban mutatja azt be.

Csűrös Miklós már többre vállalkozik, megkísérli összefoglalni e kifejezés Mészöly műveiben kirajzolódó jelentésmezejét, ezt a következőképpen teszi:

A Mészöly-esszék motívumszerű alapfogalmai között megkülönböztetett hely illeti meg a *közérzet* terminusát. Egymást kiegészítő értelmi árnyalatai, asszociációs elágazásai vannak, elsősorban a *tér- és időbeli létezés átélt* vízióját, az *élmény szubjektív minőségét* jelenti, az »utolsó összegzőt«, »igazán teljes tükrét annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, *amiben* szüntelenül *vagyunk*«. A közérzet működéséből fejthetők meg a váratlan képzetkapcsolások, a bizarr párosítások, bizonyos élményrétegeknek »a tárgyi tartalomtól független« keveredése más élményekkel. *Az átélés fogalmon túli, posztlogikus tagolatlansága ez*, végső forrása, komplex oka elemi helyzetreakcióknak és szerföltött bonyolult intellektuális működéseknek. Bár Mészöly a kor szociális közérzetéről, a fogalom társadalmi vonatkozásáról is megemlékezik, fejtegetéseiben gyakran »a minden szellemi tevékenységet egybefűző kölcsönhatás elveként«, alapjaként tárgyalja, »egyetemes magyarázatként«, amelyből a tudományos és a művészi érzékelés, valamint a különböző művészeti ágak között sejtett vagy föltételezett egyezések, analógiák, tendenciahasonlóságok levezethetők volnának. [...] Ez az értelmezés távolról a korstílusnak arra a legegyetemesebb fölfogására emlékeztet, amely nemcsak a művészetek, hanem a gondolkodás és az élet stílusát is magában foglalja.»⁸⁵

Csűrösnél is hangsúlyos a közérzet kapcsán az átélés és az élmény – minőségjelzőként: „átélt”, illetve birtokosként: „az élmény minősége” –, de Csűrös már kiemeli a tér- és időbeliséget is mint a létezés dimenzióját, ezáltal pedig az egyénen kívül a környezet és a kontextus is a közérzet részeként tételeződik, miközben mégiscsak az élmény szubjektív minőségének – „melléknevesített” (!) – nevezi azt. Ez a „tér- és időbeli létezés”, vagyis „amiben szüntelenül vagyunk”⁸⁶ nem fordítható le maradéktalanul, mondja Mészöly. (5) Ismét a megnevezés problémájánál tartunk, az „átélés fogalmon túli posztlogikus

85 CSÜRÖS, I. m., 450 – kiem. V. M.

86 Ez megidézi Heidegger „világban-benne-lét” fogalmát, amelynek módja a hangulat, valamint a „belevettség” [Geworfenheit] fogalmát, amelynek egyik egzisztenciális feltétele a hangulat. (Lásd. I. 2. fejezet.)

tagolatlansága”, fogalmaz Csűrös a közérzet működését jellemezve, az alapján, hogy annak során nem logikus, hanem asszociatív folyamatok mennek végbe – mivel azonban tagolatlanságról és képzettársításokról van szó, a „fogalmon túli” és a „posztlogikus” jelző helyett megfelelőbb volna a fogalom előtti, illetve a prelogikus vagy az alogikus kifejezés használata, hiszen a tagolatlan jelző feltételezi, hogy valami olyasmiről van szó, amit még nem ért el a fogalomalkotás és a rendteremtés logikája. Mindez ugyanakkor nem csak az érzéki dimenzióban játszódik, hanem kapcsolatban áll „szerfölött bonyolult intellektuális működésekkel”⁸⁷ – hívja fel rá a figyelmet Csűrös –, vagy Mészöly szavaival szólva „a minden szellemi tevékenységet egybefűző kölcsönhatás elveként” (19) működik: „utolsó összegző” (5) és „egyetemes magyarázat”. (19)

A közérzet tétje tehát igen nagy lesz, az élmény szubjektív minőségétől jutottunk el egy egyetemes magyarázatig. Utóbbi túl átfogónak is hathat, Mészöly azonban feltételezi ennek a létezését, és a közérzetből vezeti le a különböző területeken zajló hasonló tendenciákat és egybeeséseket – jelen esszé esetében ez a két terület a fizika és a zene. Ebből kitűnik, hogy a közérzet mészőlyi fogalmának jelentésmezeje igen tág. Egyfelől alkalmazza a megszokottabb értelmében, az egyén közérzetére vonatkozóan – beszél például „olvasói közérzetről” („az epikai előrehaladás olvasói közérzete” – 203) –, ugyanakkor a „személyes” mellett „társadalmi közérzetet” is megkülönböztet. (127) Utóbbi valamiféle kollektív érzékelést, tapasztalatot, állapotot takar, amely kollektív mozzanat a kifejezésben magában is benne rejlik: 'köz-érzet', 'közös érzet'. A kollektivitásra utal az is, hogy Mészöly sokszor használja többes szám első személyű birtokos jellel és a „mi” kontextusában, valamint megoszthatóként is jellemzi.⁸⁸ Ebben az értelmében a közérzet egy adott kor, térség, egy adott kultúra bizonyos időszakon belül – használja Mészöly például a „nemzedéki közérzet”⁸⁹ kifejezést is – meghatározó attitűdjeit, tendenciáit, áramlatait, folyamatait és azok egyénekre is kifejtett hatásait foglalja

87 Érzéki és intellektuális működés kapcsolata felidézheti az előző fejezetben tárgyaltakat, Kant és Schiller hangulattal kapcsolatos megállapításait: Kant számára az érzelmi és racionális megismerőképesség összehangolásának feltétele, mely az ízlésítéletben közeledik egymáshoz (KANT, *I. m.*, 134), Schillernél pedig az érzékelés és a gondolkodás közötti átmenetként jelenik meg, egy olyan köztes állapotként, amelyben az ember „pillanatnyilag szabad minden meghatározástól”, és „amelyben érzékiség és ész *egyszerre* tevékenyek”. (SCHILLER, *I. m.*, 222.)

88 A „kollektív hangulat” mint a hangulat egyik aspektusa Wellberynél is megjelenik: „A hangulatok ezen felül *kommunikatív* dimenzióval is bírnak. Ez elsősorban a fogalom *kollektívákra* vonatkozó, már a 19. században felbukkanó és mára általánosan elterjedt használataiban mutatkozik meg: a hangulat a tőzsdén, egy ország politikai hangulata, egy ünnepély (általában feltételezik, hogy »jó«) hangulata.” WELLBERY, *Hangulat*, 50; lásd: *I. 2. fejezet*.

89 MÉSZÖLY, *A katarzis előszobájában* = Uő., *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 1989, 90.

magában.⁹⁰ Talán a „szellemi légkör” kifejezéssel lehetne megközelíteni, s mint ilyen nyeri el jelentőségét az ebben az esszéfűzerben tárgyalt problémakör tekintetében is.

A következőkben a mészőlyi közérzet jelentésmezejének csomópontjait veszem sorra mindezek alapján. Az egyik ilyen fontos jellemző a *megnevezhetetlenség*, melynek következtében „a néven nevezést a körülírás és a leírás váltja fel”. A megnevezés e bizonytalansága abból ered Thomka Beáta szerint, hogy a dolgok és a jelenségek „egybeesések formájában tárulkoznak föl”, „a tudat tehát sokkal inkább *fölismer*, mint *megismer*”.⁹¹ A megnevezés nehézségéhez szorosan kapcsolódik az *útközbeniség* fogalma – amint az az első idézetből kitűnt, vagyis hogy a megnevezéshez mindig csak közelíteni tudunk –, amely maga is közérzetnek tekinthető: „[Mészőly] az *útközbeniséget* egy helyen egyedülálló téridőnek és közérzetnek nevezi.”⁹² A következő fontos jellemző – amelyre ez utóbbi idézet is utal – az idő- és térbeliség jelentősége, amely kettő természetesen nem elválasztható egymástól. A fejezet elején szó esett arról, hogy Mészőly esszéi és szépprózai művei összefüggenek, így nem meglepő, hogy a közérzet nem csak ismeretelméleti kérdéseket, hanem ábrázolástechnikai problémákat is felvet.⁹³ Ezzel hozható kapcsolatba az „egyidejűsítés” technikája, a jelen idő kiemelt szerepe prózájában: „Mészőly intenciója egy olyan időkategórián alapuló epikai hitelesség megteremtése, amely a történetyszerű elemek, megtörténtségek és események elrendezésében nem a megtörténtségekben uralkodó kauzalitást és kronológiát követi, hanem a felidézésükre sokkal inkább jellemző szinkronitás/aszinkronitás-ritmust és az asszociativitást. A felidézésről írja, hogy „nem grammatikailag, hanem a hatás- és időélmény szempontjából – csak jelen időt ismer.”⁹⁴ Az ábrázolástechnika kapcsán további fontos kategóriák Mészőly számára az egyidejűsítés, a jelen idő, a jelenlét és a megjelenítés mellett, a

90 Ebben a tekintetben hasonló mondható el a közérzettel, mint a hangulattal kapcsolatban – ahogy arról a bevezető fejezetben szó volt –, miszerint nem lehet egyértelműen megállapítani, hogy a szubjektumhoz vagy az objektumhoz, s hogy a hangulat az egyén és a környezet kölcsönhatásából jön létre. Mészőly erre egy jegyzetben maga is utal: „hiszen a közérzet döntően társadalmi vonatkozású is”. (372)

91 THOMKA, *Mészőly Miklós*, 58.

92 *Uo.*, 76.

93 „Mészőly esetében a probléma nem elsődlegesen a lélektan, hanem a megismerés szerkezete, ezzel összefüggésben pedig a fikció, illetve az elbeszélő struktúrák vonatkozásában érdemel figyelmet. Az új tapasztalatba belejátszó sejtés, hogy egy valamikori Most ismétli magát, Mészőly szavával azt a furcsa *létezési közérzetet* erősíti, mely szerint a magunk és a dolgok, a megtörténtségek és a virtualitások kapcsolata lényegileg kiismerhetetlen.” THOMKA, *Uo.*, 58 – kiem. az eredetiben. Juhász is felhívja rá a figyelmet, hogy a közérzet problémája művészi problémává válik Mészőly számára: „művészileg kifejezhető közérzetként lesz hangsúlyos, a művészi kifejezés mikéntjének kérdésévé, műfaji formaproblémává szigorodik.” JUHÁSZ, *I. m.*, 113.

94 THOMKA, *Mészőly Miklós*, 19.

megidézés⁹⁵ és a közérzethez szorosan kapcsolódó atmoszféra – ezekről azonban a fejezet végén szólok bővebben. Előbb érdemes visszatérni a fizika és zene közötti „egybeesésekre” és „tendenciahasonlóságokra”, melyeket Mészöly végigkövet, s melyeknek az eddig tárgyaltak biztosítják az alapját.

II. 1. 4. Az egyenrangúsítás

A tonalitást tehát Mészöly az azonosság közérzetéhez rendeli, ugyanis azt a természetes rendhez kapcsolja, melynek kapcsán Bartóknak a parasztzene természeti jellegéről írt sorait idézi meg. Eszerint „az egységes paraszttílusok úgy tekinthetők, mint a természeti erők közreműködésének eredményei”, népzeneik kizárólag tonális, a parasztzene a természet nyomán alkot, természeti jelenség, az atonális népzene pedig elképzelhetetlen. (30–31)⁹⁶ Ez az elgondolás ismét a romantikára emlékeztethet, amennyiben a zenét a természet és ember közötti közvetítés médiumaként képzelel el. Mészöly kiegészíti mindezt azzal, hogy a műzenét is hasonlóan egységes tonalitás határozta meg eddig, amely „századokon át keltette azt az ösérzést, ösmeggyőződést, hogy ember és természet viszonyának legvégső rendképletei egyedül benne összegezhetők”. (31) Az atonális zene pedig éppen azt „az ember-természet viszonyt, alapelv és rendképlet-világot veszi revízió alá, ami biztosította a tonális egyeduralmát is”, állapítja meg. Vagyis amióta létezik atonális zene, azóta általában és egészében véve kérdőjelezzük meg azt az elképzelést, lényegében fikciót, hogy a népi természetviszony az autentikus viszony a természethez, hogy abban mutatkozna meg a természet a maga természetességében. A következő esszé (*Spekuláció és természet*) első mondatában már a természettudományról beszél: „A természettudomány világában mindig megnyugtatóan, és főképp szükségszerűen tud igazolódni az új: szüntelenül az általánosítás felé halad.” (30) Ezután levonja a következtetést, hogy „ami lejátszódik: az alapvető közérzet áthangolódása” (34), ami tehát kapcsolatban áll a természetről és a hozzá való viszonyunkról való gondolkodásunk megváltozásával, a fentebbi fikcióval való leszámolással. A kulcsmozzanat tehát, amely

95 Juhász ezt a következőképpen foglalja össze: „Az új típusú esztétikum és objektivitás mottója: az »elkötelezetlen nyitottság« mint »megosztható közérzeti hitelesség«. A művéség »állításszerűi« (egyszerűsítő elhagyások, ráfogások, megtervezett célszerűségek) helyett megidézni, ami »van«, »történik«. Megidézni »időtlenített pillanatok sorozataként«.” JUHÁSZ, *I. m.*, 113. A Mészöly által felvázolt új típusú esztétikumhoz tehát Juhász szerint a megidézés, az időtlen pillanatok sorozatának megidézése, az eseményszerűség a jellemzője – olyan jellemzők, melyek a hangulat esztétikai diskurzusában is központi jelentéssel bírnak. Lásd: *I. 2. fejezet*.

96 Bartók Bélát Mészöly idézi, az eredeti idézet helye: BARTÓK Béla, *Magyar Népzene* = Új Zenei Szemle, Budapest, 1954/7–8; Uő., *Magyar népzene és új magyar zene* = Zenei Szemle, Budapest–Temesvár, 1928.

alapján a zenében zajló folyamatokat a természettudománnyal párhuzamba állítja, a tonalitás „egyeduralmának”, vagyis az azonosság közérzetének revíziója.

Mészöly ezen a ponton hozza játékba a természettudományt, és helyezi azt a zene mellé azon az alapon, hogy e „váltás forradalma” a „tudományos forradalommal párhuzamos” (35):

A természettudományban az idő valódi felfedezésével derült ki, hogy minden eddigi koncepció csupán egy „múló pillanatot reprezentál”. A zeneirodalomban – mondhatjuk, egyidejűleg – a hangok *egyenrangúsításának* a gondolata és lehetősége nyitott új világot. Hogy a két felismerés természete, a két szemléletmód között mélyebb összefüggés van – sejtjük, érezzük. (S ez nemcsak a zenére, minden művészeti ágra egyformán vonatkozik.) (36)

A kulcsmozzanat az egyenrangúsítás – s itt érdemes visszautalni az egyidejűsítés már említett mészölyi technikájára, mely kapcsolatban áll ezzel a felismeréssel –, amely az atonális zenében a hangok viszonyában következik be (már nem egy hanghoz viszonyítunk mindent, a hangok között mellérendelő viszony van), a természettudományban pedig a relativitáselmélet a különböző vonatkoztatási rendszerekre tekint egyenrangúként.⁹⁷ Mészöly azonban figyelmeztet, hogy nem tartja motiváltnak e kapcsolatot, az viszont tény, állapítja meg, hogy Schönberg és társai „a tudomány művelőivel egyidejűleg vontak le egy elkerülhetetlen következtetést”. (37) Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy „hiba volna nyers és közvetlen okozati összefüggést fogni rá egy ilyen fajta, egyidejű jelentkezésre. [...] Inkább azt mondhatnánk, hogy bizonyos irracionálisnak látszó motívumok képessé teszik a gondolkodást és találékonyságot bizonyos felismerésekre, egy adott időpontban”. (37) A kérdés tehát, hogy két különböző és egymástól független diskurzusváltást, jelenséget mi köt össze. Sejthető már itt, hogy ez nagy valószínűséggel a közérzet lesz Mészöly szerint. Itt úgy fogalmaz, hogy e motívumok térképe – vagy a „kapcsolatok ábrája”, ahogy az első idézetben olvashattuk – adhatna konkrét választ arra, hogy miként történhet ez meg, azonban Mészöly ennek feltérképezését ábrándnak tartja, s azt tekinti járható útnak, hogy megkíséreljük feltárni, „milyen típusú rendképlet áll a tonalitás mint azonosság-közérzet és az atonalitás mint helyesbítés-közérzet – valamint a hozzájuk tartozó

97 Albert EINSTEIN, *A speciális és általános relativitás elmélete*, ford. VAMOS Ferenc, Budapest, Kossuth, 1993, 25.

természettudományos világkép mögött”. (38) Ugyanakkor, mikor azt hinnénk, hogy valamiféle letisztultabb belátás felé haladunk, ahol világos megkülönböztetéseket hajthatunk végre, Mészöly ismét figyelmeztet:

a tonális-atonális zene és közérzet ellentétességük ellenére is egymásba játszanak. Bonyolult módon *kiegészítik* és támogatják egymást: ugyanannak a nosztalgiának két vetületéről vallanak. S ha eddig a közérzet alapvető megváltozásáról beszéltünk, az valójában csak *hangsúlyeltolódás*. De ez gyakorlatilag mégis nagyon jelentős; hiszen mindig az aktuális hangsúlyeltolódásokat éljük – azok a kapaszkodóink. Másrészt: minden leírás kénytelen *szétválasztani*, mivel ez az egyetlen és paradox lehetőség, hogy organikus egységre utaljunk. A továbbiakban ilyen meggondolással választunk szét és állítunk szembe. Valószínű, hogy *egy* zene van csak; s nagyon valószínű, hogy *egy* végső szuggesztió is. Azt aprózzuk, hogy hallható és átélhető legyen. (38 – kiem. V.M.)

Mészöly valóban e rendképletek és e hangsúlyeltolódás mechanizmusainak a feltárását kísérli meg. Az egyik legfontosabb felismerés, hogy a tonális és atonális zene nem elválasztható egymástól, ugyanannak a két vetületéről van szó, csak a leírás érdekében szükséges a szétválasztás, valójában azonban kiegészítik egymást. Ez a fajta logika ismerős lehet Bohr komplementaritás-elvéből, amelyre a későbbiekben Mészöly is utal – s már itt arról beszél, hogy a kettő „kiegészíti” egymást –, s amely mind az érvelés, vagyis a közérzet megváltozásának elemzése szempontjából, mind Mészöly alkotásmódja tekintetében jelentőséggel bír. Paul Davis Heisenberg könyvéhez írt előszavában a következőképpen foglalja össze a komplementaritás-elmet: „Bohr úgynevezett komplementaritás-elve felismeri a kvantumrendszerekben inherensen benne rejlő kétértelműséget, vagyis hogy ugyanaz a rendszer ellentmondásos tulajdonságokat képes mutatni. Egy elektron egyszerre viselkedhet hullámként és részecskeként, például. Bohr amellettt érvel, hogy ezek kiegészítik egymást, nem pedig ellentmondanak egymásnak, s ugyanannak a valóságnak különböző oldalai.”⁹⁸ Mint említettem, a komplementaritás elve

98 Introduction by Paul DAVIS = Werner HEISENBERG, *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*, Penguin Books, London–New York, 2000, xiv. Heisenberg pedig így fogalmaz: „A másik megközelítési mód Bohr komplementaritás fogalma volt. Schrödinger az atomot nem egy középpont és az elektronok, hanem egy középpont és anyagi hullámok rendszereként írta le. Az anyagi hullámokról alkotott kép kétségtávol igazságtartalommal bírt. Bohr a két elképzelést – a részecske és a hullám elképzelését – ugyanannak a realitásnak a két komplementáris leírásának tekintette. E leírások

Mészöly gondolkodásmódja szempontjából is jelentőséggel bír, ugyanis nem hierarchikusan, egymást kizáró ellentétekben, hanem mellérendelésekben, egymást kiegészítő elvekben gondolkozik. Csűrös Miklós a „tágasság erkölcsének” nevezi ezt, és így foglalja össze: „A tágasság erkölcs azt javasolja, hogy a létesítendő, a célképzetként előttünk álló érték ne fölszámolni igyekezzék a meglévő értékeket, ne szorítsa ki, ne rombolja le őket, hanem találkozzék velük, egészítse ki, integrálja jobbik részüket. [...] Hasonló jelentést implicál Mészöly ugyancsak gyakran visszatérő s a fény kettős természetét leleplező fizikai elmélettel kapcsolatos komplementaritás-fogalma. Nem a vagy-vagy, hanem az is-is logikáját akarja érvényesíteni, ez a »praktikus, termékenyítő megalkuvás« teszi lehetővé, hogy az abszolút egyértelműség egzakt megfogalmazásáról lemondva annál nagyobb eséllyel ostromoljuk »az alkalmi-abszolútot, az abszolútigényű relatívet«.”⁹⁹ A komplementaritás-elv Mészöly számára összefügg a relativitás elvével, melyet az egyenrangúsítással kapcsolatban már fentebb említettem. Ezért is beszélhet csak hangsúlyeltolódásról. Ennek a hangsúlyeltolódásnak fontos fogalma a Csűrös által is említett „alkalmi-abszolút”, amely központi jelentőségű Mészöly gondolkodásában.

csak részben lehetnek igazak, egyébként nem lehet elkerülni az ellentmondásokat. Ha figyelembe vesszük ezt a korlátozást, amelyek a határozatlansági relációkban ki lehet fejezni, az ellentmondás eltűnik.” HEISENBERG, *I. m.*, 13.

99 CSÜRÖS, *I. m.*, 449.

II. 1. 5. Az „alkalmi-abszolút”

A fentebbiek összefüggésben állnak azzal, hogy Mészöly a természettudományok területén „az abszolút fogalmának lassú sorvadását” emeli ki. „Az abszolút tér, idő és mozgás azok a bázisok, amelyekben a jelenségek megragadhatók, amelyek a rend lehetséges formáihoz a priori természetességgel igyekeztek kapcsolódni [...]; olyan kitüntetett *vonatkoztatási rendszer* ez, amihez mérni, viszonyítani lehet, ami véglegesebb a többinél.” (38–39 – kiem. V.M.) Ez az abszolút jelleg számolódik fel először a Galilei-elvvel, amely kimondja: „minden egymáshoz képest egyenes vonalú, egyenletes mozgást végző anyagi, vonatkoztatási rendszerben minden mechanikai törvény ugyanúgy szól”.¹⁰⁰ Majd ezt az elvet általánosítja Einstein speciális relativitáselmélete, amely kimondja: „a természetben minden egymáshoz képest egyenes vonalú, egyenletes mozgást végző vonatkoztatási rendszer egyenrangú, bármilyen fizikai jelenségről legyen is szó”. (40)¹⁰¹ Végül az általános relativitáselmélet szerint: minden vonatkoztatási rendszer, beleértve a gyorsulókat is, egyenrangú, és a legkülönbözőbb gyorsuló koordináta-rendszerekben is ugyanúgy érvényesek a természeti törvények.”¹⁰² (40) A kulcsmozzanat itt az

100 Einstein a következőképpen magyarázza el a Galilei-féle koordináta-rendszert és jelentőségét: „Mint tudjuk, a Galilei–Newton-féle mechanika tehetetlenségi-tételnek nevezett alaptörvénye így szól: az a test, amely elegendő távolságban van más testektől, megmarad a nyugalomban, vagy pedig az egyenes vonalú egyenletes mozgás állapotában. Ez a tétel nemcsak a testek mozgásáról jelent ki valamit, hanem a mechanikában megengedhető vonatkoztatási testekről, vagy koordináta-rendszerekről is, amelyeket mechanikai leírásokban alkalmazni szabad. A látható állócsillagok olyan testek, amelyekre a tehetetlenség tétele bizonyára jó közelítéssel alkalmazható. A Földdel merev kapcsolatban levő koordináta-rendszerből nézve minden állócsillag egy (csillagászati) nap alatt óriási sugarú kört ír le, ellentétben azzal, amit a tehetetlenség tétele kijelent. Ha tehát ragaszkodunk ehhez a törvényhez, akkor a mozgásokat csak olyan koordináta-rendszerekre szabad vonatkoztatnunk, amelyekhez viszonyítva az állócsillagok nem végeznek körmozgást. Az ilyen mozgásállapotban levő koordináta-rendszert, amelyben a tehetetlenség tétele érvényben van, »Galilei-féle koordináta-rendszer«-nek hívjuk. A Galilei–Newton-féle mechanika törvényei csakis Galilei-féle koordináta-rendszerben tarthatnak számot érvényességére.” EINSTEIN, *A speciális és általános relativitás elmélete*, 21–22.

101 „[H]a a K' koordináta-rendszer a K-hoz képest egyenletesen és forgás nélkül mozog, úgy a természet eseményei a K' rendszerhez viszonyítva ugyanazon általános törvények szerint folynak le, mint a K rendszerben. Ez a kijelentés a »relativitás elve« (szűkebb értelemben).” Hozzáfűzött jegyzet: „A relativitás elve nem cserélendő össze a relativitás elméletével. Az elmélet három axiómáján épül fel, ezek egyike a relativitás elve. Ma az elvet inkább így szokás kifejezni: az összes inerciarendszerek (amelyek egymáshoz képest mind egyenes vonalú, egyenletes mozgást végeznek), teljesen egyenértékűek. Tehát a természettörvények minden ilyen rendszerben egyformán hangzanak.” *Uo.*, 23.

102 „A speciális relativitás elmélete tisztán inerciarendszerekkel foglalkozik, vagyis olyan koordináta-rendszerekkel, melyekben érvényes a tehetetlenség elve. A példának választott vasúti töltés és a hozzá képest egyenletesen mozgó vasúti kocsí tényleg ilyen. A speciális relativitás elmélete kijelenti, hogy az összes inerciarendszerek egyenértékűek a természetleírás szempontjából. Vannak azonban olyan koordináta-rendszerek is, amelyek nem inerciarendszerek. Az egyre gyorsabban haladó vasúton, vagy a tengely körül forgó körhintán a padlóra helyezett golyó nem marad nyugalomban, hanem mintegy magától megindul. Ha pedig meglökjük, nem egyenes vonalú egyenletes mozgást végez. Az ilyen koordináta-rendszereket gyorsuló rendszereknek nevezzük. Ezekkel foglalkozik az általános relativitás elmélete.” *Uo.*, 64, 26. l. Itt pedig Einstein kijelenti, hogy „az »általános relativitás elve« alatt azt az állítást értjük, mely szerint minden, K, K' stb. vonatkozó test *egyenértékű* a természetleírás (az általános természettörvények megfogalmazása) szempontjából, bármilyen

„egyenrangúság”, amely felé a „kitüntetettségtől” „ível a fejlődési görbe”. (40) Egy feljegyzésében ezt így foglalja össze röviden Mészöly: „A szűkebb értelemben vett relativitás elv a fizika két dogmává vált előítéletétől, az abszolút időtől és abszolút hosszúságtól szabadított meg. Az általános relativitás elv azt követeli, hogy szakítsunk azzal a feltevessel, hogy a fizikai jelenségek oly térben játszódnak le, melynek metrikája (geometriája) a fizikai ismeretektől függetlenül a priori állapítható meg.”¹⁰³ E felismerések mellé Mészöly még odahelyezi a kvantummechanika határozatlansági relációját és a Bohr által megfogalmazott komplementaritás-elvet a részecske–hullám kettősséget illetően, mint amelynek „anologonjaival” találkozni fogunk a megváltozott közérzet elemzésénél. (40)

Ezt követően tér vissza Mészöly a zenéhez, s fejti ki a zene és a természettudomány között korábban már megállapított párhuzamot:

A tonális zene univerzumai ugyanúgy egy *abszolút alap* köré rendezik az elemeiket, mint a múlt világkép-elgondolásai. *A tonika, mint alap*: egy hang, aminek a hangok viszonya alá van rendelve. Ez tölti be a mérési bázis szerepét; s az így kitüntetett hang matematikailag továbbfejlesztett bázisából épül ki a klasszikus értelemben vett tonalitás – egy olyan zene, amelyiknél egy hangnem az uralkodó. Ez nem azt jelenti, hogy az egész zeneműben a kijelölt hangnemnek kell uralkodnia, csupán azt, hogy a mű egységes benyomása érdekében a felvett hangnemnek kell a túlnyomó elemet képviselnie.¹⁰⁴ Más szóval: az abszolút nem kizár; de kiszámítható valószínűséggel penetrálja a változatokat.

(41 – kiem. V. M.)¹⁰⁵

mozgásállapotban is legyen.” Uo. – kiem. V. M.

103 Mészöly, *Műhelynaplók*, Kalligram, Pozsony, 2007, 177.

104 Az uralkodó hangnem kapcsán utalhatunk arra a tapasztalatra, hogy minden egyes hangnemhez társítható bizonyos hangulat – Christian Schubart például összegzi ezeket a hangnemekhez kötődő hangulatokat, melyeket maga a zeneművészet is kihasznál. (Vö. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Degen, Vienna, 1806.) Ebben az értelemben a tonalitást egy uralkodó hangulat jellemzi, míg az atonális esetben a hangulatok diszperziójáról, diszharmoniójáról vagy sokféle hangulat szimultaneitásáról beszélhetünk.

105 A tonális zenét meghatározó váz: I. – IV. – V. – I., vagyis tonika – szubdomináns – domináns – tonika (C-Dúr esetében például: C – F – G – C (dó – fá – szó – dó)). Az alaphangról indul a dallam, a domináns szerepe, hogy feszültséget kelt, amelyet végül a tonika old fel. – Hozzá kell tenni, hogy ez nem mindig van így, előfordulhatnak variációk a szerkezetben. Emellett meg kell jegyezni, hogy az ilyen értelemben vett „abszolutizmus” a tonalításban csak rövid ideig, a bécsi klasszicizmus idején volt gyakorlatban, a romantikában már elveszti feltétlen szervezőerejét, s inkább már csak „lokális tonalitásról” beszélhetünk, amely valóban hasonlít az inerciarendszerek egyenrangúságára. Ez nem ássa alá Mészöly érvelését ugyanakkor, a tonális „abszolutizmusa” egy bizonyos „szélső értéket” képvisel, melyre szükség van az érvelés szempontjából: ennek segítségével vázolja fel a bemutatni kívánt folyamatot – ám a pontosság kedvéért érdemes felhívni arra a figyelmet, hogy történetileg korántsem ennyire fekete-fehér a helyzet. Erre Mészöly maga is utal: „Természetesen ezt az alakulási görbét sem

A tonális zenét tehát egy hierarchikus rendszer strukturálja, melynek abszolút pozíciójában, mérési bázisként a tonika, az alaphang áll, amelyhez a többi hang viszonyul. S bár szinte kimeríthetetlen a változatok száma – a moduláció (művön belüli hangnemváltás) technikájával például –, maga a moduláció is „*alárendelt kombinatorika* a tonalitás abszolútra támaszkodó, matematikai rendszerén belül”. (41) Mészöly szerint ez az alárendelt kombinatorika az, amelyet fel kell szabadítani.

Ezzel szemben az atonális zenében nincs hierarchia, minden hang egyenlő, az egyenrangúság, a mellérendelés elve határozza meg. Az idáig vezető folyamatot Mészöly a következőképpen vázolja fel André Coeuroy nyomán: „a tonikának való alárendeltség szabálya már a romantika zenéjében meglazul [...]; 1920 felé a tonalitások egymás felett helyezkednek el.» (Einstein a relativitás elvét¹⁰⁶ mai alakjában 1916-ban fogalmazza meg.) »Végül a kromatizmus, amennyiben a skála tizenkét félhangjának *új szabadságot* ad, elvezet az atonalitáshoz. [...] Minthogy azonban a szabályozó tonika eltűnt, szükséges volt bizonyos kötöttségeket *elképzelti*, hogy el lehessen kerülni az amorffá tételt vagy az anarchiát. Ezek a korlátozások a szérián alapulnak. [...] A zeneszerző, mielőtt komponálni kezdene, *kedve szerint* rendezi el a tizenkét félhangot olyan sorozatban vagy szériában, amelyben mindegyik csak egyszer szerepel, amelyben azonban *mindnek benne kell lennie*”. (42 – kiem. M. M.) Ezután pedig az adott dallam még számtalan változata, rákfordítása, tükörfordítása stb. alkalmazható, a hangok sorrendje, szériája azonban állandó marad. Ez hangsúlyozza a hangok egyenrangúságát ellentétben a tonika „régőbbi, túlfokozott jelentőségével”. (André Coeuroyt Mészöly idézi, 42–43)¹⁰⁷

„Az abszolút trónvesztésével, mondja Mészöly, az egykori tekintély végtelen sok egyes elemre, vonatkoztatási rendszerre oszlott szét. Ami bekövetkezett: jelentősnövekedés az egyesekben.” (47) A determinizmust felváltotta az indeterminizmus, az egyes elemeket átható bizonytalanság. Ezt Mészöly a tudományban is

tekinthetjük úgy, mint ami állandóan tiszta képletet ad. Mégis, a rendhagyások dialektikus kitérői – noha magasabb, bonyolultabb szinten – ugyanarra a tonális elvre utalnak vissza.” (41)

106 Helyesebb lenne úgy fogalmazni, hogy „Einstein relativitáselméletét mai alakjában 1916-ban fogalmazta meg”, hiszen a relativitás elve annak egy axiómája.

107 Fontos hangsúlyozni, hogy a dodekafónia nem jelenti a tonalitás teljes mellőzését, ahogy Mészöly is utal rá, inkább a tonalitás határainak feszegetéséről van szó, ami valóban elvezet az atonalitás kialakulásához. Ugyanígy a szeriális zene sem egyenlő sem az atonalitással, sem a dodekafóniával, inkább azt lehetne mondani, hogy a tonalitás hiányában szabályokat fektet le a hangok szervezésére (erre Mészöly úgy utal, mint ami az egyenrangúsítással keletkezett bizonytalanság ellensúlyozására jön létre – 43). A szeriális zene valóban feltételezi az atonalitást és a dodekafóniát, de ez megfordítva már nem igaz: a dodekafon nem feltétlen szeriális, és az atonális sem feltétlen szeriális. Mivel szabályokat alkalmaz, esetében már nem indeterminizmusról kellene beszélünk, hanem egy másféleképpen determinált rendszerről. Ezért is találó az „alkalmi-abszolút” kifejezés.

megjelenő „bizonytalansági együttthatóval” állítja párhuzamba, amellyel a Heisenberg-féle határozatlansági relációra utal, amely kimondja, hogy nem lehet egyszerre pontosan megállapítani egy részecske helyzetét és impulzusát, tehát a rendszert mindig csak bizonyos pontatlansággal, bizonytalansággal tudjuk leírni, csak valószínűsíteni tudjuk azt.¹⁰⁸ A kvantummechanikában a kiszámítható kauzalitás helyett lehetőségekről, valószínűségekről és tendenciákról beszélhetünk.¹⁰⁹ Ezért mondhatja Mészöly, hogy „az egyenrangúság számára is a bizonytalanság teremtett igazi dimenziót – ti. azzal, hogy a kiiktatott abszolút helyébe a vagy egyáltalán nem, vagy csak az eddiginél sokkal kevésbé »programozható« lehetőségek zsúfoltsága került”. (47) Az, hogy a kiszámíthatóság helyett a lehetőségek tárházával találjuk szemben magunkat, már hat a közérzetünkre is, sőt Mészöly szerint, mivel az abszolút már nem „közvetít”, nekünk kell szemközt állnunk.¹¹⁰ Ennek pedig az a következménye, hogy „az ember, mint kiiktathatatlan és befolyásoló mérőműszer-berendezés, maga is viszonyítási bázis lett”.¹¹¹ (49) Mivel nincs egy kitüntetett koordináta-rendszer, mondja Mészöly ezek alapján, maga az egyén is egy lett a sok közül. Ebben fedezi fel Einstein, Bohr és Heisenberg kutatásainak közérzetre is kiható súlypontját: „Vagyis egészen olyan a helyzet, mintha a relatívban az abszolútnak egy velünk összefonódottabb lehetőségét kaptuk volna.” (50) Aminek jelentőségét abban látja, hogy ezáltal megnövekedett a felelősségünk, és folyamatosan döntéseket kell hoznunk, a

108 „Lehetséges beszélni egy elektron helyzetéről és impulzusáról, mint a newtoni mechanikában, és meg lehet figyelni, mérni ezeket. Ugyanakkor ezeket a mennyiségeket nem lehet egyidejűleg rögzíteni korlátlan pontossággal. E két pontatlanság eredménye, kiderült, nem kevesebb, mint a Planck-állandó osztva a részecske tömegével. Hasonló relációk állíthatók fel más kísérleti helyzetekre. Ezeket általában bizonytalansági relációknak vagy határozatlansági elvnek hívják. Ráébredtünk, hogy a régi fogalmak csak pontatlanul illeszkednek a természethez.” HEISENBERG, *Physics and Philosophy*, 13. Ez a felismerés Ottlik Géza *Buda és A Valencia-rejtély* című művében is központi jelentőséggel bír, amint azt a későbbiekben látni fogjuk. Utalásszerűen összefoglalva, Medve ingyen mozi-elmélete szerint a világ hipotetikus, s csak próbálgatásokkal valószínűsíthető a megléte. Emellett a *Budában* a megnevezés problémája is a határozatlansági elv alkalmazásával kerül megfogalmazásra: minél jobban pontosítunk valamit szavakkal, annál kevésbé biztosan „van meg”, amit szeretnénk megragadni, és viszont: minél biztosabban megvan ez, annál pontatlanabb.

109 „A hullámfüggvény [probability function] a kísérleti szituációt reprezentálja a mérés időpontjában, s magában foglalja a mérés lehetséges hibáit is. Nem az események egymásutánját reprezentálja az idő folyamában, hanem az események tendenciáját és az eseményekről való tudásunkat. [...] A hullámfüggvény objektív és szubjektív elemeket kombinál. Lehetőségekről és esélyesebb tendenciákról szóló állításokat foglal magában ('potentia' az arisztotelészi filozófiában), és ezek az állítások teljes mértékben objektívek, függetlenek bármilyen megfigyelőtől; és magában foglalja a rendszerről való tudásunkról szóló állításokat is, amelyek természetesen szubjektívek, amennyiben különbözhetnek a különböző megfigyelők számára.” *Uo.*, 16; 22.

110 „A jelenségekkel ott is szemközt kell maradnunk, ahol eddig az abszolút magyarázott és közvetített.” (48)

111 Ebben benne rejlik a kvantummechanika megfigyelő paradoxonának következtetése is, miszerint a megfigyelő, maga a megfigyelés aktusa befolyással van a megfigyeltre, mely felismerés Ottliknál Medve ingyen mozi-elméletében is visszaköszön, az egyén Néző–Szereplő-amalgám mivoltában, amennyiben az egyén nem lehet pusztán nézője a hipotetikus életnek, annak elkerülhetetlen módon szereplője is. *Vö. III. 2. fejezet.*

saját választásaink nyújtják a „fogódzókat”.¹¹² Az ilyen választások alapján kijelölt „vonakoztatási rendszereket” nevezi Mészöly „alkalmi-abszolútnak”. Röviden összefoglalva érvelését: az alárendeltséget felváltja a mellérendeltség közérzete, s így „a lehetséges változatosság is a helyesbítés közérzetének megfelelő, *mellérendelő kombinatorika* lesz, amin belül a választás végtelen sok változata *indeterminált döntések* sokasága; és e döntések mindegyike *indetermináltan alkalmi-abszolút*. Ez pedig olyan fordulat, ami nemcsak az emocionális és affektív tartalmak, hanem a személyesség és tárgyilagosság elvontabb normáit és ismérveit is megváltoztatta”. (50–51) Ezek alapján ennek a közérzetnek a leírására már nem alkalmas a karteziánus szubjektum–objektum-megkülönböztetés.¹¹³

Lehetséges távlatainkként Mészöly „az ellentmondás stabil egyensúlyát és »egyértelműségét«” nevezi meg, amely olyan koncepció, amely egyszerre hagyja érintetlenül a makrofolyamatok aktuális meghatározottságát, és tartja fenn magának a mikrovilágban érvényesülő potenciális akauzalitás bizonytalanságát is”. (52) Itt Mészöly arra utal, hogy a kvantummechanika az apró, atomi részecskék vizsgálata során ismerte fel, hogy e mikroszinten nem érvényesülnek maradéktalanul a klasszikus fizika törvényei, azonban nem vetette el egészen a klasszikus fizika fogalmi rendszerét. Egyrészt, mivel a mindennapi életben olyan apró eltérésekről van szó, hogy mi azt nem is érzékelhetjük, továbbra is működőképeseknek bizonyulnak a klasszikus fizika megállapításai. Ez a fajta komplementaritás – vagy egymás mellett létezés – abban is megmutatkozott, miként azt Heisenberg is részletesen tárgyalja, hogy a fizikusok továbbra is a régi kifejezéseket és fogalmakat használják – mivel nincs megfelelő nyelv a matematikán kívül ezek kifejezésére a mindennapi nyelvhasználatban –, miközben tudatában vannak, hogy ezek csak pontatlanul utalhatnak a leírt jelenségekre, ám ezt számításba veszik, s ha ez a mindennapi nyelv nem működik, a matematikai megfogalmazáshoz fordulnak.¹¹⁴ Mészöly ebben az értelemben pártolhatja az „ellentmondás stabil egyensúlyát”.

112 „[F]elelősségnövekedés a közérzeti átélés szempontjából. Kitüntetett koordináta-rendszer hiányában magam is egy vagyok a sok kitüntetett között. Így viszont kötelezőbb a szabadság, sorsdöntőbb az elhatározás és választás. [...] Amit a tudomány a »bizonytalansági állandó« felismerésével állít – arra válaszol bennünk a döntésre való rászorítottság mindennapiasodó közérzete.” (47)

113 Mészöly itt hasonló következtetésre jut, mint a hangulat fogalmának esztétikai diskurzusa a szubjektum–objektum-paradigmát illetően.

114 „A Bohr által a kvantumelmélet interpretációjába bevezetett komplementaritás arra bátorította a fizikusokat, hogy inkább egy ellentmondásos, semmint egyértelmű nyelvet használjanak, hogy a klasszikus fogalmakat használják homályos értelemben a határozatlansági elvvel összhangban. [...] Ily módon mindig annak tudatában él valaki ezekkel a kifejezésekkel, hogy azok nagyon szűkös korlátok közt használhatók. Mikor az ilyen homályos és nem rendszerszerű nyelvhasználat nehézségekhez vezet, akkor a fizikusnak a matematikai sémákhoz és azoknak a kísérleti tényekkel való egyértelmű korrelációjához kell visszatérnie.” HEISENBERG, *Physics and Philosophy*, 122–123.

II. 1. 6. A tettenérés poétikája

A valóság tettenérése című esszében pedig e felismerések alapján egy „programot” vázol fel Mészöly, amelyet egy új típusú „objektivitásnak” nevezhetnénk. Ennek kulcsmotívuma a tettenérés, ami abból a belátásból ered, miszerint „eleve objektiváltak csak a pusztá működési modell tekinthető, vagy még általánosabban: a pusztá működés. [És] közérzetünk is a pusztá működés modelljének állandó és azonnali figyelembevételét szükségesnek érzi.” (54) Ez alapján beszél Mészöly új tárgyilagosságról, amelynek

hite, hogy olyasmit segít megmutatkozni, ami egyedül a *működés tettenérése*vel lesz azzá, *ami sem a tettenértben, sem a tettenérőben nem volt meg azelőtt*. Vagyis lemond a „magánvaló” ostromlásáról, s gyakorlatilag a feltételezéséről is. Helyette a szembesítésben és szembesülésben, a *találkozások* egymást követő szituációiban ragadja meg, rögzíti és hiszi el a valóságot. Azaz, a fenti értelemben „szubjektivizálja”, s ebben a „távolságtartó” szubjektivizálásban ismeri fel (a folyamat során) a maga rejtettebb intim-személyességét is, mintegy visszapillantva, *rádöbbenésszerűen*. (54–55 – kiem. V.M.)

Ismét a kvantummechanika felismerései állnak a háttérben, pontosabban a megfigyelő paradoxonból levont következtetés. Eszerint „a mérőműszer új bizonytalansági tényezőt vezet be, a megfigyelés eredményét általában nem lehet bizonyossággal megjósolni; csak a megfigyelés adott eredményének a valószínűségét lehet megjósolni, és ez a valószínűségre vonatkozó állítás ellenőrizhető a kísérlet minél többszöri megismétlésével”.¹¹⁵ Ezért mondhatja Mészöly, hogy csak „találkozások egymást követő szituációiban” lehet megragadni a valóságot, vagyis mérések sorozatában, a statisztika révén lehet – megragadás helyett inkább – valószínűsíteni a valóságot. Ugyanakkor a már említett „hullámfüggvény nem egy bizonyos eseményt ír le – nem úgy, mint a newtoni mechanikában –, hanem, legalábbis a megfigyelés folyamata alatt, lehetséges események

115 Uo., 21–22. Ugyanez a felismerés mondatja azt Miklóssal *A Valencia-rejtély*ben, hogy: „Azonban – a fizikai világ létezését semmivel nem tudjuk bizonyítani – csupán valószínűsíteni rendszeresen megismételt kísérletekkel. A maga meglétének újabb és újabb tapasztalati megerősítéséhez tehát arra van szükség, hogy időnként lássák egymást. A hallomásból szerzett értesülések empirikusan értéktelenek.” (OTILIK Géza, *A Valencia-rejtély = Hajónapló*, Magvető, Budapest, 2005, 174.) S a *Budában* Bébével Medve nyomán: „A világ, a többi ember megléte hipotétikus, vélelem, feltevés, amit elegendő számú próbálgatással valószínűsíteni tudsz.” (Uő., *Buda*, Európa, Budapest, 1993, 11; vö. *III. 2. fejezet*)

együttesét. A megfigyelés maga diszkontinuus módon változtatja meg a hullámfüggvényt; kiválasztja minden lehetséges esemény közül azt az aktuálisat, ami megtörténik. [...] Ekkor »kvantumugrásról« beszélünk. Ennélfogva a lehetségesből az aktuálisba való átmenet a megfigyelés aktusában megy végbe. Ha le akarjuk írni, hogy mi történik az atom szintjén, fel kell ismernünk, hogy a kifejezés »történik«, csak a megfigyelésre vonatkozik.”¹¹⁶ A működés tettenérése ilyen értelemben maga a megfigyelés aktusa, a „történés”, és egyedül ebben mutatkozhat csak meg az, ami korábban sem a megfigyelőben, sem a megfigyeltben nem volt jelen. Megfigyelésünk ugyanis módosítja a rendszert, ahogy a megfigyelés megváltoztatja a rendszerről való tudásunk, vagy ahogyan Mészöly maga fogalmaz a *Warhol kamerájában* (1969): „Elérhető legteljesebb tettenérésünk is módosítás. (Mint a természettudományban: megfigyelés-beavatkozás.)”¹¹⁷ Egyfelől ezért nevezheti Mészöly ezt a műveletet idézőjelben „szubjektivizálásnak”, másfelől – s erre utal a „fentebbi értelemben” – az alkalmi-abszolút értelmében, amelyben „az abszolút egy velünk összefonódott lehetősége” van jelen – ahogy azt fentebb olvashattuk –, vagyis amennyiben az alkalmi-abszolút a mi választásunk, döntésünk eredménye is, illetve mi magunk is „kiiktathatatlan, befolyásoló mérőműszer-berendezés, viszonyítási bázis” lettünk.¹¹⁸ Ilyen értelemben pedig a megfigyelő is megpillanthatja önmagát – rádöbbenésszerűen, ami a felismerés eseményszerűségére is felhívja a figyelmet. Szubjektivitás és objektivitás problémája áll tehát a középpontban, a „tisztá” objektivitás lehetetlenségének a felismerése.¹¹⁹ Következtetésként a művészet feladatát így határozza meg:

116 Uo., 22. Máshol Heisenberg úgy fogalmazza ezt meg, hogy egy adott részecskéről, mondjuk, az elektronról csak akkor tudunk valamit, mikor megmérjük, a mérések közötti állapotokra azonban csak következtetni tudunk, a pályája csak a megfigyelés folyamán jön létre. HEISENBERG, *A kvantumelméleti kinematika és mechanika szemléletes tartalmáról*, ford. GYÖRGYI Géza = *Kvantummechanika*. szerk. JÁNOSSY Lajos, Akadémiai, Budapest, 1971, 220.

117 MÉSZÖLY, *Warhol kamerája*, 137.

118 A *Hagyomány és forradalom* (1967) című esszében így ír erről Mészöly: „A kiiktatott abszolút helyébe mintegy pillanatról pillanatra teremtik meg az alkalmi-abszolútot, a mindig változni kész modellt – a pillanat elképzelését a »relatív« időtlenről és véglegesről.” (MÉSZÖLY, *Hagyomány és forradalom* = Uő., *A tágasság iskolája*, 71)

119 Az objektivitás lehetetlenségét Heisenberg a következőképpen fogalmazza meg: „A klasszikus fogalmak alkalmazása végső soron az emberi gondolkodás következménye. Ez azonban már eleve magunkra való utalás, és ennélfogva nem teljes mértékben objektív. Ez ismét hangsúlyozza az atomi események leírásának szubjektív elemét, mivel a mérőműszert a megfigyelő állította elő, emlékeznünk kell rá, hogy amit megfigyelünk, az nem a természet, hanem a természet, ami ki van szolgáltatva a mi kérdésismódunknak. Ily módon a kvantumelmélet emlékeztet minket arra a régi bölcsességre, ahogy Bohr megfogalmazta, hogy mikor az életben harmóniát keresünk, nem szabad elfelejtenünk, hogy a létezés drámájában mi magunk egyszerre vagyunk szereplők és nézők.” HEISENBERG, *Physics and Philosophy*, 25. Mint fentebb láttuk, a probléma Ottlik Gézánál is előkerül, a legnyilvánvalóbban Medve ingyen mozi-elméletében, melynek egyik központi tétele az ember „Néző-Szereplő-amalgám” léte. Vö. III. 2. fejezet.

[...] nem is lehet más dolgunk a művészetben, csak az, hogy a találkozások szenvedélyes, pillanatnyi, korszerűen *melléknevesített* szituációiban próbáljuk meg újra és újra legyűrní a világ látványjellegét. A sikerültség mértéke pedig az a megosztható közérzeti hitelesség, ami jogosulttá tesz arra, hogy a műben összetévesszük magunkat a világgal – és viszont.

(64 – kiem. V. M.)

Egy rövid kitérőre érdemes megállni a melléknév kérdésénél, ugyanis Mészöly számára különös jelentőségre tesz szert. *Adjektívum és numerale* (1965) című esszéjében kifejezetten ezzel foglalkozik, s a melléknevet egyenesen „minden ismeret és közlés előfeltételének” tekinti: „ha másképp nem, legalábbis utalás és sejtetés formájában. Nagy egyszerűsítéssel: a tudomány a *numerale*, a művészet az *adjektívum* világa. [...] [N]em mondhatunk le a numeraléval szabályozott sűrítésről, és az adjektívummal biztosított személyes részvétel igazolásáról”. (58) A tudomány, vagy legalábbis, ami ráépül, kavantifikálható, szemben a művészettel, amely sohasem fejezhető ki számokkal. A későbbiekben pedig az ismeretet a tényekhez, a megértést viszont a szimbólumhoz köti, amelyhez úgy tudunk eljutni, ha az ismerettől visszalépünk magunkhoz. (61) Mészöly azt mondja ezzel, hogy a megértés több, mint az ismeret, mégpedig a „személyes részvétel” révén. Csűrös Miklós ezt az állítást összekapcsolja a kvantummechanikával: „Az ismeretet (s ezt a gondolatot a modern természettudomány határozatlansági relációval kapcsolatos figyelmeztetése is inspirálta) óhatatlanul átszínezi a megismerő alany tulajdonságai; végső egyértelmű bizonyíték »egyedül az én *szeszélyemben*« van, ez a szeszély pedig csak »egy bizonyos, lehetséges *milyenlétről*«, nem pedig a dolgok magánvaló *mibenlétéről* tájékoztathat megbízhatóan.”¹²⁰ Ehhez kapcsolható a fejezetben először idézett részlet, melyben Mészöly a művészetről azt állapítja meg, hogy „sosem Ding-an-sich megnevezés, hanem útközbeniség”, ezek szerint a személyes részvétel, a szenvedélyes, pillanatnyi találkozások azok, amelyek „melléknevesítik”, művészetté teszik a művészetet, s ezek teremtik meg – részben – az útközbeniség állapotát is.¹²¹

120 CSÜRÖS, *I. m.*, 448 – kiem. az eredetiben.

121 Egy hely, egy látvány vagy bizonyos személyek „milyensége” a *Budában* is jelentőséget kap, annak az érzésnek a megfelelője, amelynek az elbeszélő a megragadását tűzi ki céljául, s amely a műben hangulatként is körvonalazódik, s amelybe belesűrösödik a személy „lénye” vagy egy hely és a hozzá kötődő emlékek, minden aspektusával együtt. Ezt a „milyenséget”, vagy másként a dolgok minőségét Gernot Böhme a dolog extázisának, kisugárzásának nevezi, amely a dolog jelenlétének artikulációja, az, ahogyan a dolog hangolva [tuned] van, s a dolgoknak ezek az extázisai itatják át az atmoszférákat. Ezek alapján a „milyenség”, az adjektívum világa, amelyet Mészöly a művészetként jelöl meg, szoros

II. 1. 7. A viszonylag objektív ábrázolás

Az alkalmi abszolút következményeit a művészetben Mészöly a *Realizmus – nem-realizmus* című esszéjében körvonalazza a következőképpen: „változó modellek – változó érvényességek – többértelműség, mint a konkrét formája – megnevezés helyett utalás – enigmatikusság – azaz: nem cél a megnyugtató és megértető minden áron.” (73) Ebből a felsorolásból két dolgot emelek ki, amelyek különösen fontosak a további érvelés szempontjából. Az egyik az utalás, a másik pedig az a kijelentés, miszerint már nem cél a megértetés.¹²² Előbbit azért is fontos hangsúlyozni, mert Mészöly az utalás mai funkcióját a következőképpen határozza meg: „pontatlansággal rámutatni olyan pontosságra, ami megnevezhetetlen – pontosan megadott elemek pontatlan kapcsolatba hozásával rámutatni a megnevezhetetlen pontosságra”.¹²³ (73) Egyrészt ismét az elkerülhetetlen pontatlansággal találkozunk, ami a határozatlansági reláció felismerése; másrészt – s ezzel szoros összefüggésben – a megnevezhetetlenség kerül újból előtérbe, ami előbbi következményeként a fentebb tárgyalt homályos fogalomhasználatra is utalhat. A pontatlanság és a megnevezhetetlenség itt azonban nem negatív jellemzőkként tűnnek fel, hanem éppen olyanokként, amelyekkel rámutathatunk a pontosságra. Az *utalás* és a *rámutatás* lesznek így a központi fogalmak.

Mészöly nem csak ezen esszéjében jelenti ki, hogy a szó szerint vett objektív ábrázolás abszurd, máshol például annak fikció voltáról és a fikció potenciális objektivitásáról beszél.¹²⁴ Az *Objektív – konkrét – szubjektív*¹²⁵ című esszéjében kifejti, hogy már csak azért is tartja abszurdnak azt, mert „ha volna ilyen, már nem ábrázolás volna, hanem alany-tárgy ellentét dimenziótlan transzcendentálása és maradéktalan egybevágósága a megismerésben. Amit mi objektív ábrázolásnak szoktunk elfogadni,

kapcsolatban áll magával az atmoszférával. Vö. BÖHME, *I. m.*, 121.; *I. 2. fejezet, III. 2. fejezet.*

122 A megértetés jótékony hiánya, a többértelműség igénylése természetesen kapcsolatban áll mindezzel. A jelentés nélküliség máshol is pozitív színben tűnik fel, úgy, mint ami árnyaltabb bizonyosságot ígérhet. Ennek kapcsán Mészöly példája a rím és a ritmus. Erről az ábrázolástechnika kérdéseit tárgyalva hamarosan bővebben szölok.

123 Ismét érdemes Ottlikra utalni, ugyanis hasonló probléma áll a *Buda* középpontjában is, amely mögött szintén a határozatlansági reláció felismerései állnak, s amely szintén a megnevezéssel áll kapcsolatban: „minél biztosabban megvan [a Valami], annál pontatlanabb. Minél jobban pontosítod, annál kevésbé van meg biztosan.” (OTTLIK Géza, *Buda*, Európa, Budapest, 1993, 96; vö. *III.2. fejezet.*) Míg azonban ez Ottliknál leküzdendő (elbeszéléstechnikai) problémaként merül fel, mintha Mészöly számára éppen ezzel lehetne valamit megragadni a rámutatás révén. Annyiban azonban hasonlóan állítanak, amennyiben Ottlik a pontatlanságot rendeli a biztosan meglevéshez, Mészöly pedig szintén a pontatlansággal véli lehetségesnek a rámutatást a megnevezhetetlen pontosságra.

124 MÉSÖLY, *Realizmus – nem-realizmus* = MÉSÖLY, *A pille magánya, Érintések* (1978–1989), 72.

125 MÉSÖLY, *Objektív – konkrét – szubjektív* = Uő., *A tágasság iskolája, Érintések* (1942–1975), 264–266.

helyesebb volna háromdimenziós konkrét ábrázolásnak nevezni, ahol a konkrét csupán *üzenet* a dolgok objektív vetületéről”.¹²⁶ Mészöly itt a reprezentáció fogalmát értelmezi, s teszi a totális megjelenítés lehetetlenségének problémáját művészi értéké. Ha maradéktalanul meg tudnánk ragadni az ábrázolás tárgyát, már nem ábrázolásról, művészetről beszélünk, éppen azáltal lesz művészetté valami, hogy nem egyezik meg megragadása tárgyával. Ebben az értelemben ismét amellet érvel, hogy csak a számunkra adott konkrétság szubjektivizálásáról lehet szó, és hogy amennyiben ezt tudatosan műveljük, kiszűrhetjük, leleplezhetjük, ami a konvenciók révén a konkrétához ál-objektivitásként tapad. Innentől beszélhetünk Mészöly szerint a „viszonylag objektív”¹²⁷ ábrázolás lehetőségéről: a szubjektivizálásunk utáni

maradék – ami már ismeretelméleti okokból sem szubjektivizálható – valóban hírt fog adni, s főképp hitelesebben, a konkrétban közvetlenül megjeleníteni és megmutatkozni nem tudó objektív vetületről. És ez a maradék préselődik át az atmoszférába. Tulajdonképpen itt kezdhetnénk beszélni *viszonylag* objektív ábrázolásról; ami viszont, a folyamat természetéből adódóan, inkább *megidézés* már. (265 – kiem. M.M.)

Mészöly nyelve rendkívül sűrített – és sokszor homályosan is fogalmaz –, ezért lépésekre bontva vázolom fel a gondolatmenetét. A konkrét csupán *üzenet* a dolgok objektív vetületéről, a konkrétra tapadt ál-objektivitást tudatos szubjektivizálás révén kiszűrhetjük, s ami ezután megmarad – mert nem szubjektivizálható –, az képes hírt adni az objektív vetületről, s ez préselődik át az atmoszférába, aminek – az atmoszféra megteremtésének, megragadásának – az eredménye a relatív objektív ábrázolás, amit már helyesebb lenne Mészöly szerint *megidézésnek* nevezni, és ami mindenekelőtt hiteles. Hasonló motiváció figyelhető itt meg, mint a fentebb bemutatott hullámfüggvény esetében. A hullámfüggvény a kísérleti szituációt reprezentálja a mérés időpontjában, objektív és szubjektív elemeket kombinál, lehetőségeket és tendenciákat állapít meg – ezek pedig teljes mértékben objektív

126 Uo., 265 – kiem. V. M.

127 A viszonylagos vagy relatív objektivitás mészölyi programja egyfajta harmadik, köztes utat kínál az objektív és szubjektív mellett/között. A *Műhelynaplók*ban egy feljegyzés említi egy egészen hasonló harmadik utat, mégpedig a neokantiánusok harmadik útját: „se materialistának, se idealistának lenni. Objektív–szubjektív között harmadik valóság-szféra; értékvilág. De nem akarván az értékeket ontologizálni, azaz objektív, idealista, platonista álláspontot elfoglalni – interszubjektivitás álláspontjára helyezkedtek.” MÉSZÖLY, *Műhelynaplók*, 182. Gumbrecht-nél is harmadik útként jelenik meg az érzékelés és az értelem dimenziója, a referencialitás és a referencialitás tagadása mellett a hangulatok olvasása, amely szintén kötődik az interszubjektivitás szférájához. Lásd I. 2. fejezet; GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, 11.

állítások. A hullámfüggvény tehát azért, hogy a megfigyelés minden, szubjektív és objektív körülményét számításba veszi, és hogy pusztán valószínűségről beszél, sokkal hitelesebb, mint a „tisza objektivitás” hangoztatása. Azáltal tud összetettebb és árnyaltabb bizonyosságot nyújtani, hogy számításba veszi a bizonytalanságot is. Mészöly mintha a másik irányból próbálná visszafejteni, s a „megfigyelés” eredményéből az „ál-objektivitásként” a konkrétumra rátapadtat kiszűrni, ám mindezt a szubjektivizálással, melynek tudatossága nyújthatná a hitelesség zálogát, hasonlóan, mint a hullámfüggvény esetében. Arról, hogy hol és miként valósulhat ez meg konkrétan, nem sokat árul el ebben az esszében:

A költészet a maga gátlástalanabb, alkatilag is teljességre törő szubjektivizmusával nagyobb eséllyel otthonos ebben. De mintha az új próza különböző változatai is e felé keresnék az utat.

A *rím*, a *ritmus* (mint jelölhető információkra konkrétan le nem fordítható közlés) – olyasmi, mint a fizikában a „*bizonytalansági együtttható*”. Az új próza a maga kiküszöbölhetetlen „állítás-szériái” mögé és mellé keresi a maga „bizonytalansági együttthatóját”, mint az árnyaltabb, összetettebb *bizonyosság feltételét*. (265 – kiem. V.M.)

Mészöly a szöveg nem-jelentésszerű elemeit, érzéki hatásait, mégpedig a rímet és a ritmust hozza példaként, melyeket a fizika „bizonytalansági együttthatójával” állít párhuzamba, ami az árnyaltabb, összetettebb bizonyosság feltételeként jelenik meg. A hullámfüggvény logikája felől nézve úgy fordítható le ez az állítás az irodalom területére vonatkoztatva, hogy a szöveg nem-jelentésszerű elemei hasonló módon biztosíthatják a hitelességet, mint a határozatlansági elv felismerésének figyelembevétele és alkalmazása.

Hasonló pozícióban kerül elő máshol az atmoszféra fogalma, melynek kapcsán Mészöly a relatív objektív ábrázolásról bővebben beszél. Az atmoszférát *A mesterségről* (1969)¹²⁸ című esszéjében egyenesen a „bizonytalansági együttthatóként” határozza meg – miként az imént idézett részletben a rímet és a ritmust is –, „ami nélkül az objektív és a konkrét is gyanús”. (108) Utalásszerűen, pontatlanul képes hírt adni a valóságról, a konkrétumról, a pontosságról, és „nem ráadásszerű többlet az ábrázolásnak, hanem a lényeg jelentkezik benne” – olvashatjuk „a forma latolgatása” során. Ismét hangsúlyos a megnevezhetetlenség problémája – „[a]mi ma lényeg a számunkra, egyre kevésbé írható le

128 MÉSZÖLY, *A mesterségről* = Uő., *A tágasság iskolája*, 102–110.

vagy mondható ki” (106) –, aminek kapcsán a korábban idézett megállapítás, miszerint a pontatlansággal tudunk a pontosságra rámutatni, fordításban kerül elő újra: „S egyre bonyolultabban érezzük, hogy a legtöbb, amire vállalkozhatunk: világosan megírni a homályt.” (106) Most pontossággal mutatunk a pontatlanságra. Ezáltal pedig maga az atmoszféra tűnik fel a hitelesség zálogaként.

Az atmoszféra emellett mintha még a működést is képes lenne tettenérni, amennyiben „organikus szintézis, ellentétben mindenfajta elemzés tárgyias szintézisével. Az élő és működő részek varázslata”. (108) Az atmoszféra jelentőségének növekedését pedig a következőképpen magyarázza:

S hogy mindez így van: hogy az atmoszféra ilyen jelentőségre tett szert, korántsem divat. Csupán élesebben hívódott elő valami, ami mindig is igaz volt. Hogy miért éppen ma és most? Talán érthető. Lassú fejlődésünk során úgy döntöttünk, hogy a világ környezet, amivel szemben állunk, és nem öl, amiben benne vagyunk. Naiv azonosság helyett ésszerű ráfogások rendszerét dolgoztuk ki: szüntelenül változó jelek és jelzések rendszerét. Ismeretanyagunk mérhetetlenül megnőtt; de a felismerés is, hogy *amit tudunk, nem feltétlenül értjük is. A megértés így lett egyre nyíltabban az ismeret atmoszfératöbblete. Valami, ami nem tudható, csak közérzetünkkel birtokolható.* (108 – kiem. V.M.)

Az atmoszféra jelentősége tehát Mészöly szerint azért nőtt meg, mert felismertük, hogy a tudás nem feltétlenül vonja maga után a megértést. Ennek a megállapításnak a magyarázataként pedig a fentebbi érvelést tekinthetjük, amennyiben a kvantummechanika felismerései vezettek ehhez a belátáshoz.¹²⁹ A megértés ezért lesz az ismeret többlete,¹³⁰ mégpedig az ismeret „atmoszfératöbblete”, ami azzal magyarázható, hogy Mészöly

129 Annak belátásához, hogy amit eddig leírhatónak és megjósolhatónak véltünk, azt csak valószínűsíteni tudjuk; hogy objektív tudás nem létezik, csak viszonylagos objektivitásról beszélhetünk; és hogy az a nyelv, amelyet eddig használtunk a jelenségek leírására, csak homályosan és pontatlanul képes ezekre a jelenségekre utalni – és ezért megérteni sem tudjuk azokat maradéktalanul.

130 Megértés és ismeret különbségéről Mészöly az *Adjektívum és numerale* című esszéjében, miután felvázolta, hogy a tudomány a numerale, a művészet az adjektívum világa, a következőképpen ír: „De talán mégsem árt emlékeztetni rá, hogy a művészetben mindig kritikus az olyan fokú részletezés és bontás, amihez hasonló a természettudományban is inkább ismeretet eredményez, mint megértést. Az ismeret, sőt talán a felhasználás is, elvileg elmehet a »semmi« határáig. A megértés és megértetés azonban szükségszerű ökonómiát kíván, bizonyos visszalépést a megszerzett ismeretanyagtól – visszalépést közben megnövekedett önmagunkhoz. A megértés mindig a *szimbólummal* rokon, az ismeret mindig a *ténnyel*. A hiteles művészet pedig gyaníthatóan megértés lesz mindig, s akarva-akaratlan a szimbólum rokona.” (61 – kiem. V. M.)

érvelésében a szubjektivizálás után az objektív vetületről hírt adó maradék az atmoszférába préselődik át. Ily módon lesz az atmoszféra a viszonylag objektív ábrázolás feltétele vagy lehetősége, amely ha nem is „tudható”, de „közérzetünkkel birtokolható”.¹³¹

Miként azt e fejezet bevezetőjében felvázoltam, Mészölynél az elméleti gondolkodás és az alkotói tevékenység nem válik szét, ez abból is kitűnik, ahogyan a gondolatmenetet követve olyan fogalmak kerültek elő, mint a megidézés, a rím, a ritmus és az atmoszféra vagy az egyenrangúsítás – ezek már az ábrázolástechnika gyakorlati kérdései felé mutatnak. Erről lesz szó a következőkben, hogy Mészöly hogyan látja megvalósíthatónak, vagyis hogyan kísérli meg ennek a poétikának a megvalósítását. Mészöly maga a következőképpen vázolja fel „egy új realizmus-modell néhány lehetséges szempontját”:

a szerkezet alárendelése az *életszerű véletleneknek*; az előkészítő előreutalások lehető kiküszöbölése; az arányok függetlenítése a végső mondanivaló „logikusnak” látszó arányigényétől; a *tárgyi észrevételek és érzékelések életszerűen valós* (és kiküszöbölhetetlen) beugrása és rögzítése; a *biológiai önérzékelés* (szintén valós és kiküszöbölhetetlen) jelzése, a szabvány ízlésbeli és esztétikai normáktól függetlenül; a tudatfolyam *beleszövése* [kiem. M. M.] az ábrázolt külső és belső történés-folyamatba, s nem művi különválasztása; a *látószög fluktuálása*; tiráda vagy naturalista mindent beleszorítás helyett a *párbeszéd „szerkesztetlen”, spontán sűrítése*. (305–306 – kiem. V. M.)¹³²

Mészöly „új realizmusnak” nevezi ezt az ábrázolástechnikát, kérdés, hogy miben rejlik ez a realizmus.¹³³ A fentebbi idézetből kulcsszóként leginkább az „életszerűt” lehetne

131 A *Párhuzamos történetek* később tárgyalt jelenetében tudás és megértés kérdése hasonló módon válik problematikussá: a szereplő (Gyöngyvér) – azáltal, hogy ráhangolódik környezetére – ráérez bizonyos összefüggésekre, felfogja őket, miközben nem tudja pontosan, mit érzékel, mindez pedig egy érzetben összegződik. (V.ö. IV. fejezet) Hasonló módon az ottliki „érzés” sem lehet értelmezés tárgya, az sem tudáshoz, hanem sokkal inkább élményekhez kötődik.

132 Nehéz itt nem Nádas Péter írásművészetére gondolni: a „biológiai önérzékelés”, de az „érzékelések életszerűen valós (és kiküszöbölhetetlen) beugrása és rögzítése” is hangsúlyos a *Saját halálban*, az *Emlékiratok* könyvében és a *Párhuzamos történetekben*; ugyanez elmondható a „tudatfolyam beleszövése”-ről, amely Nádas legújabb művében, a *Világló részletekben* kiemelt – és igen reflektált – szerepet kap; a „látószög fluktuálása” – mint látni fogjuk a IV. fejezetben – a *Párhuzamos történetek* narrátori pozíciójának sajátos, különleges jelentőséggel bíró jellemzője, ahogyan a „szerkesztetlen” párbeszéd beépítése, és a véletleneknek alárendelt szerkezet is. (Vö. IV. fejezet)

133 Bagi Zsolt a *Párhuzamos történetek* kapcsán beszél nádasí realizmusról, s ezt a következőképpen fogalmazza meg: „Realistának lenni elsősorban azt jelenti, hogy az elméleti konstrukciókkal szemben a dolgokhoz ragaszkodunk. Nádas Péter szövegei minden esetben az elbeszélésekkel, az ideológiákkal

kiemelni, amely megjelenik a véletlenek, a szerkesztetlenség, a spontaneitás előnyben részesítésében a logikussal szemben, például. Az érzékelés is hangsúlyos szerepet kap, egyfelől a tárgyak – a környezet –, másfelől a biológiai önérzékelés – az egyén teste – tekintetében. Az elbeszélésnek tehát életszerűnek kell lennie nem kiszámítható szerkezettel, változó perspektívával, az érzékek bevonásával, spontán párbeszédekkel és a tudatfolyam beleszövésével. A *Warhol kamerájában* további támpontokat kapunk:

Amennyire lehet, a kamera személytelen, szemponttalan, egyenrangúsító erejét kellene párosítani személyes elfogultságunk és kiegészítéseink többletével. S ez valóban újfajta szimbiózist ígér ember és világ, művészet és valóság között. Minél több elemnek (vagy akár csak az eddigieknek is!) egyenrangú figyelembevételével „megragadni” és „felidézni”: hogy épp ezzel váljon a *személyes* az objektív megértés *objektív* többletévé. Mindenesetre, kevesebb jogunk és lehetőségünk lenne igazolatlan egyértelműséggel helyettesíteni a többértelműséget. Nem művi módon hangsúlyos elemek közvetlen szuggesztiójára bízni rá a sugalmazást, hanem a külön-külön egyenrangúnak vett elemek *szórendjével, kombinatorikájával* fogalmazni meg a személyeset, a véleményt, a víziót. (*Warhol*, 147)

Az itt megfogalmazottak már ismerősek a fentebbiek nyomán: az elemek egyenrangúsága, az objektív és a szubjektív vagy itt a személyes párosítása, szimbiózisa,¹³⁴ a felidézés technikája, a többértelműség megtartása. Mészöly mindezt az elemek közvetlen

szemben a legközelebb próbálják hozni érzékszerveinkhez a dolgokat.” Nem sokkal ezután pedig a realizmust a dolgok szóhoz juttatásáért való harcként jellemzi, az arra való törekvésként, hogy a dolgok nyelvévé váljon a szöveg. BAGI Zsolt: *Realizmus. A Párhuzamos történetek és a dolgok állása = Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, Jelenkor, Budapest, 2015, 234 – kiem. V. M.; 238. Bővebben: vö. VÁSÁRI Melinda, „Közös az ahonnan elindulok, ugyanoda érkezem” (Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza) = *Irodalomtörténet*, 2016/4, 386–392. A Bagi által realistaként kiemelt jellemzők közül a „dolgok szóhoz juttatásáért való harc” Mészöly írásaira is vonatkoztatható, a fentebbi mészölyi felsorolásból erre utal „a tárgyi észrevételek és érzékelések életszerűen valós (és kiküszöbölhetetlen) beugrása és rögzítése”. Erről bővebben a következő alfejezetben lesz szó.

- 134 A szubjektív és az objektív összefonódásáról Mészöly íásaiban Gelencsér Gábor a következőket írja: „A megismerő analízis szerkesztési elvvé emelése nem csupán az »elérhető legteljesebb tettenérésünk is módosítás« mészölyi elvével hozható összefüggésbe, hanem a szociológiai pontosság és megfigyelői módszer, (objektív) tárgy és (szubjektív) tekintet összefonódásának, egymásra vonatkoztatottságának szükségszerűségét valló író gondolatával is.” GELENCSÉR Gábor, *Módosítások. Mészöly Miklós realizmuselmélete és a hetvenes évek avantgárd dokumentarizmusa* = Apertúra, 2009. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2009/tavasz/gelencser-2/>.

szuggesztíójával, szórendjével és kombinatorikájával véli elérhetőnek.¹³⁵ Az egyenrangúsítás itt több szempontból is központi fogalom, a többértelműség fenntartása és a mellérendelés elve mellett más tekintetben is jelentősége van. Ábrázolástechnikai szempontból maga után vonja az állapot- és eseményszerűség előnyben részesítését a történetelvűséggel szemben. A *Warhol kamerájában* Mészöly erről bővebben is szól, mikor a filmes technika prózában való alkalmazhatóságát tárgyalja. Mészöly (film)elméletéről szóló tanulmányában Gelencsér Gábor is kiemeli ezt a mozzanatot: „Mészöly egy helyütt azt írja idézett esszéjében, hogy Warhol kamerája »[A] van-t hitelesíti az epikussal szemben«. A kijelentést a próza nyelvének eredendő epikusságáról szóló okfejtés előzi meg, amely újabb szempontból indokolja »az elemi puszta történés eseményszerű konstruálásával« kísérletező író vonzalmát a kameratekintethez mint nyelvhez. Nos, ez a van-ság, eseményszerűség, az időt részlegesen semlegesítő, az elemeket pedig egyenrangúsító állapot. (*Warhol*, 145)»¹³⁶

Az eseményszerűség – amely kapcsolatban áll a már korábban tárgyalt mészölyi tettenérés elvével – mellett a „van” kitüntetettsége¹³⁷ áll ezek alapján az epikussal szemben, s ez lenne hivatott az egyenrangúságot biztosítani. Ehhez kapcsolódik Mészölynél az „inzultáló jelenlét” fogalma is, melynek az újabb Mészöly-szakirodalom is kitüntetett figyelmet szentel.¹³⁸ Mészöly a *Hagyomány és forradalom* című esszéjében (1967) korának művészete kapcsán az időhierarchia alól való mentesítésről, az egyidejűsített történelemről és az inzultáló jelenlétről így beszél: „Korunk művészete – az eddiginél sokkal szenvedélyesebben – az aktuális pillanat autonómiájába kívánja belesűríteni mindazt, ami történelmi és történelminek ígérkezik. Nem annyira múltból és jelenről, nem pillanatról és örökről szeretne tudni, hanem a lét és az emberi relációk *egyidejűsített* történelméről. még a kevésbé radikális művekben is megtaláljuk azt a

135 Juhász Erzsébet a Mészöly esszéiben kirajzolódó ars poeticát új típusú esztétikumnak és objektivitásnak nevezi, melynek mottóját egy Mészöly-idézetekkel átszőtt felsorolásban foglalja össze: „az »elkötelezetlen nyitottság« mint »megosztható közérzeti hitelesség«. A műviség »állításszerűi« (egyszerűsítő elhagyások, ráfogások, megtervezett célszerűségek) helyett megidézni, ami »van«, »történik«. Megidézni »időtlenített pillanatok sorozataként«. Az időtlenített pillanat: »a szabad áthallások dimenziója«, »imagináriusan való rész«. A személyes: ami legalábbis gyanús. Az új típusú alkotói személyes: »a külön-külön egyenrangúnak vett elemek szórendjével, kombinatorikájával fogalmazni meg a személyest, a véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulva az elemekkel«. Tehát: megidézni és érzékelni.” JUHÁSZ, *I. m.*, 113.

136 GELENCSÉR, *I. m.*

137 Ottliknál hasonlóan a „van”, pontosabban a „Valami Van” válik alapvető kiindulóponttá. Erről bővebben a *Budát* tárgyaló fejezetben lesz szó. (Vö. *III. 2. fejezet*)

138 A 2015-ben megjelent, Mészöly és Nádas írásait tárgyaló, fentebb már hivatkozott kötetben folyamatosan visszatér a fogalom, leginkább Bagi Zsolt (*I. m.*, 243) és P. Simon Attila szövegében („*ugyanúgy másképp*”. *Változatok az időre Mészöly Miklós novelláiban = Pontos észrevételek*, 60) tölt be központi szerepet. Bővebben: vö. VÁSÁRI Melinda, „*Közös az ahonnan elindulok...*”, 386–392.

törekvést, hogy a történelmiséget mentesítsék az időhierarchia merevségétől. Hogy az ábrázolt világ ne csak időtávlatba kényszerülő látvány és visszatekintés legyen, hanem elsősorban inzultáló *jelenlét*. S a hagyománytól is ezt kívánjuk meg: hogy inzultáljon.”¹³⁹ Thomka Beáta is kiemeli ezt, s a következő módon tárgyalja jelentőségét: „Az egyik esszé – a lét és az emberi viszonylatok egyidejűsített történelmének, az időhierarchia merevségének kérdését elemezve – az *epikai valóság-elsajátításnak* olyan igényét fejezi ki, melyben az ábrázolt világ kiszakított lenne az időtávlatból, s nem visszatekintésként, hanem *inzultáló jelenlétként* merülne föl. Ebben a megfogalmazásban a szó visszaveszi idővonatkozásait, s egy alapvetően új minőségű regényvízió kulcsfogalmává válik. A *Film* ennek jegyében születik.”¹⁴⁰ A *Film* esetében valóban kitüntetett szerepe van a jelenlétnak és a jelen időnek, erről bővebben a következő fejezetben lesz szó. Szolláth Dávid pedig *Az atléta halálának* összetett időviszonyainak felvázolásakor mutatja meg, hogy a különböző időrétegekhez tartozó vagy más-más térben játszódó történetek „egymást metszve-keresztelve, állandó megszakításokkal és visszatérésekkel, mozaikszerű szerkezetben tárulnak elénk. Ez dinamizálja az olvasást és a szinte kimeríthetetlen epikai gazdagság benyomását kelti”. Ezzel a szöveg Szolláth szerint eléri a lehetséges jelentések megsokszorozódását, és így a szöveg sűrítését. Emellett e szövegi működés az időt is térszerűvé változtatja, s az egyidejűség is előtérbe kerül.¹⁴¹

A „van” kitüntetettsége, az egyidejűsítés olyan gesztus tehát, amelyben benne rejlik az idő semlegesítésének – „az idő hierarchia merevségétől való mentesítésnek” –, illetve az egyidejűsítésnek a technikája is. Utalásszerűen már e kérdés előkerült a közérzet tárgyalásakor az útközbeniség és a tér- és időbeliség problémája kapcsán. Ott Thomka Beátát idéztem, aki arra mutatott rá, hogy Mészöly az epikai hitelesség megteremtését nem a megtörténeésekben uralkodó kauzalitás révén szándékozik elérni – s emögött ismét ott rejlik a kvantummechanika már említett felismerése, miszerint kauzalitásról úgy, ahogy a klasszikus fizika elgondolta, többé nem beszélhetünk –, hanem események felidézésére sokkal jellemzőbb asszociativitást követi, s „csak jelen időt ismer”. Mészöly a *Műhelynaplókban* írja, hogy „nem lehet szó okról és következményről, csupán egy időbeli összetalálkozásról – egyfajta egyidejűségről”.¹⁴² Máshol az egyidejűséget a

139 MÉSZÖLY, *Hagyomány és forradalom*, 73.

140 THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, 106–107.

141 SZOLLÁTH Dávid, *Olvasásmódok ütköztetése = Párhuzamos észrevételek*, 13.

142 A továbbiakban a tér és idő kategóriájáról gondolkodik, s megállapítja, hogy csak a szellemi fejlődés során váltak „szilárd” fogalmakká, a mérés bevezetésével. Az „öntudat diszkrimináló tevékenységéből fejlődnek, pótolhatatlan koordinátákat jelentenek, mikor mozgó testeket akarnak leírni. Így lényegében pszichikus eredetűek.” MÉSZÖLY, *Műhelynaplók*, 164.

következőképpen fogalmazza meg: „a szinkronicitás bizonyos pszichikus állapot egyidejűségét jelenti egy vagy több külső eseménnyel, melyek a pillanatnyi szubjektív állapottal értelemszerű párhuzamokként jelentkeznek – s adott esetben fordítva.”¹⁴³ Ábrázolástechnikai szempontból ennek eredménye Thomka Beáta szerint „egyfelől a narratív egymásutániségot felváltó előbb/később, régen/még régebben/most közötti ingamozgás. Másfelől, a történetbeli nem egyidejűségek egyidejűsítése az elbeszélésben a megszakítottsággal kívánja érzékeltetni a különböző idősorok szüntelen meglétét a tudatban, azok egymásba játszását, egymásrautaltságát emlékezésben és imaginációban egyaránt”.¹⁴⁴

143 Mészöly, *Műhelynaplók*, 165. A hangulat összetett időbeliségének tárgyalásakor hasonló jellemzők kerültek előtérbe: egyszerre időtlenként, pillanatnyiként írható le, és egyszerre sűríti magába a múltat, jelent és jövőt, miközben a jelenlét dimenziójához tartozik. (Vö. I. 2. fejezet)

144 THOMKA, *Mészöly Miklós*, 19. Az egyidejűség ilyen jellemzése kísértetiesen megidézi Nádas Péter nem oly régen elhangzott szavait a *Világló részletek* kapcsán: a szerző arról beszélt, hogy a tudatban minden múltbéli tapasztalat egyszerre van jelen, ahogyan azt a *Saját halálban* is megírta. (Elhangzott a Fiatal Írók Szövetségének táborában, Mogyoró-hegy, Visegrád, 2017. július 21.)

II. 1. 8. Tárgyak

Az egyenrangúsítás elve az egyidejűsítés mellett a tárgyak központi szerepét is magával vonja, ami természetesen kapcsolatban áll a szubjektivitás és objektivitás korábban vizsgált kérdésével is, amennyiben az egyén a tárgyakkal kerül egy szintre – ami a vonatkoztatási rendszerek egyenrangúságát is felidézheti –, vagy ahogy Gelencsér fogalmazott, miszerint a tárgy és a tárgyra irányuló tekintet összefonódása határozza meg Mészöly prózáját. A tárgyak valóban kitüntetett szereppel bírnak Mészöly számára, *A tágasság iskolája* című esszéjében a tárgyakhoz való viszony alapján különbözteti meg a nappal és az éjszaka közérzetét, röviden összefoglalva: nappal a tárgyakkal szemben állunk, az éjszakát viszont „az azonosuló belefeledkezés” jellemzi. Ez a megállapítás a megnevezéssel is kapcsolatban áll: nappal a tárgyak megnevezésére kényszerülünk, éjjel ez kevésbé van így.¹⁴⁵

Mészöly tárgyközpontúságát Tolcsvai Nagy Gábor is a nyelvkérdéssel hozza kapcsolatba.¹⁴⁶ Mészöly kettős nyelvfelfogásáról beszél a *Film* kapcsán, amely szerinte „a szöveg kontextusépítésének sajátosságaiból alakul ki”: ez egyrészt a semleges kontextus révén a nyelvi jel „szótári” jelentését emeli ki, „még hozzá a közvetlen megragadhatóság szintjén. A dolog azonos a jellel, azaz jelölő és jelölt (alak és jelentés) kapcsolatával. Mészöly éppen erre a lehetőségre játszik rá”. A jelentésadás másik szintje viszont éppen „a szavaknak e zárt, statikus voltukból való kiszabadítása”. Amit az értelmezés garantál, amennyiben az mindig megváltoztatja valamilyen mértékben a jelet, és ezáltal dinamizálja, e „dinamikus jelfelfogásban a jel nyitott, változó típus”. Az e kettőből következő nyelvi dilemmát Tolcsvai abban látja, hogy „a statikus jelfelfogás látszólag működtethető, míg a

145 „A tárgyas, képszerű átélés másképp csal meg, mint a nem-tárgyas és nem-képszerű. S ez elsősorban a közérzetemnek tűnik fel, nem az eszemnek. Ha az éjszaka önmagába visszagöngyölődő határoltságában azonosabban végtelen lehettem, itt most a nappal kigöngyölődő határtalanságában vagyok kiszakítottabbban része a végtelennek. Az éjszaka körém szűkíti a maga végtelenségét, hogy én nőhessek hozzá: mint az uterus, olyan önátadó. A nappal újabb és újabb, távolodó, egymásra rétegeződő distanciák elképzelésébe sodor bele, a tárgyaság sokszorozódó látomásába; s mint a kiűzetés, heroizmusra ítél. S mintha ez a polarizáltság határozná meg a megközelítéseink és megfogalmazásaink technikáját is, ami nem nélkülözheti a szembeállítást; illetve, vállalnia kell a szembeállítódás kényszerét. Az pedig a nappal térfogatszerűségében kikerülhetlenebb, ugyanis annak a közérzetét nyugtalanítja jobban a megnevezés ábrándja; és az éjszaka közérzetében otthonosabb a megnevezést kevésbé igénylő, azonosuló belefeledkezés.” (*A tágasság iskolája*, 9–10)

146 „Mészöly Miklós prózapoétikáját az Újhold körének poétikai, stilisztikai nézeteivel lehet összefüggésbe hozni, azon belül is leginkább az irodalmi tárgyaság kérdéskörével, hiszen Mészöly e körben indult, itt – Babits, Eliot és mások nyomán – kialakult beszédmód valóban meghatározó az ő életművében is (összefüggésben a nyelvkérdése nyilvánvalóvá válásával, az elbeszélő nyelvi meghatározottságának fölismerésével).” TOLCSVAI NAGY GÁBOR, *Állat, ember, szolidaritás (Mészöly Miklós állatmotívumairól)* = Uő., „Nem találunk szavakat” *Nyelvértelmezések a mai magyar prózában*, Kalligram, Pozsony, 1999, 149.

dinamikus – épp a maga nyitottsága, viszonylagos meghatározatlansága miatt – állandóan a közölhetőség lehetetlenségének kérdését veti föl. Mészöly szemiotikája az alászállásban az akcidentális tárgyi világhoz közelít, a látszólag megismerhető dolgokhoz, az itt megmutatkozó kudarc azonban a felemelkedésben tudott, de verbálisan adekvát módon soha ki nem mondható pneumatikus felé közelít.”¹⁴⁷ Tolcsvai ebből vezeti le Mészöly feszes stílusát, szövegszerkesztését: „a kimondható mind kategorikusabb megjelenítése szövegszinten a pontosan ki nem mondhatóra utal egy másik jelfelfogásban. Így értelmezhető a nem jelölt dialógus, az elbeszélő eltűnése, a befogadó határozott bevonása a jelentésadás folyamatába.”¹⁴⁸ A főnevek felsorolásával, a nominális helyzet dominanciájával egyrészt az egyenrangúságot érzékelteti, másrészt Tolcsvai szerint alapvetően befolyásolja a szavak értelmezhetőségét: „ha a tárgyakat tekintjük, akkor a felszínes értelmezés azt mondhatja, hogy e szavak, ill. a velük jelölt dolgok magukért állnak a szövegben. A nominalizáció szemantikai és stilisztikai funkciója itt pontosítható (egyúttal pedig a szövegközpontú értelemadás egyedüli lehetőségessége bizonyítható): e dolgok Mészöly prózájában [...] kettős szerepet töltenek be: egyrészt distanciált tárgy voltukban »kiváltják a megfelelő érzelmet«, tehát egy modernizált, átalakított metaforajellelleggel valami helyett állnak, másrészt valami részeként az egész helyett állnak. tárgyi megfelelő voltukat úgy érhetik el e főnevek, hogy a nominális szerkezeti helyzet (amely a megértésben szöveg- és nem mondat szinten jelentkezik) kiemeli a szövegben a főneveket, ráirányítja a befogadói figyelmet, ám mivel e főnevek magukban állnak, ezáltal (a nominális mondatokon túli szövegkörnyezet mellett) önmagukból kell a megértésnek erednie.”¹⁴⁹ Ezáltal pedig kiváltják a közvetlenség érzetét, amennyiben olyan hatást ér el, mintha a dolgok közvetlenül előttünk állnának, önmagukban. Ez az a technika, amelynek révén Mészöly képes elérni, hogy az ábrázolt dolgok megjelenjenek. Fentebb már utaltam rá, hogy Bagi Zsolt a „nádasai realizmus” kapcsán olyan megállapításokat tesz, melyek éppen a tárgyközpontúság kapcsán Mészöly írásaira is vonatkoztathatók, mégpedig miszerint e realizmus a dolgokat akarja „szóhoz juttatni”, elérni, hogy a dolog a szöveg nyelvén váljon. Tolcsvai ezzel magyarázza Mészöly szövegeinek „rendkívül erős vizualitását”. És nyelvészként igazolja Mészöly intenciójának – miszerint a művészetnek a szimbólumon alapulna a kitüntetett működésmódja – megvalósulását: „a kognitív

147 TOLCSVAI, *I. m.*, 155.

148 *Uo.*, 156.

149 *Uo.*, 162. Ez a fajta nominális szerkesztésmód Ottlik Géza írásaira is jellemző, különösen a Hajnali háztetőkben és a Budában találhatunk erre példákat, éppen azokban az esetekben, mikor valamiféle nyelvileg megragadhatatlan élményt (az érzést) próbálja megragadni és közvetíteni. Vö. *III. 1–2. fejezet.*

nyelvészet hangsúlyozza, hogy a nyelvtan, a nyelvtani szerkezetek szimbolikus természetűek, megformáltságukkal is leképezik a reprezentációt. A mondat- és szövegszerkezetben önmagában álló főnév az önmagában álló tárgy helyzetét képezi le grammatikailag. [...] A szöveg azáltal válik annyira képszerűvé, hogy el tudja érni szerkesztésmódjával ezt a hatást. [...] Egyrészt a felsoroló jellegű nominális szerkesztésmód adja, másrészt a legelemibb kognitív reprezentációkat tartalmazó bázisstartományok aktualizálása és a többinek a háttérbe szorítása.”¹⁵⁰

A tárgyi világ jelentőségét Mészöly prózájában Thomka Beáta is kiemeli, ennek kapcsán arra mutat rá, hogy az „azon közvetlenül ki nem mondható tartalmaknak rendelődik alá, mint amilyen a csak közvetetten megérezhető hangulat, a közérzet s a létérzékelés. [...] Az erőteljes figuratív elemek egy nem figuratív összképbe rendeződnek, a nem megfogható »tárgyak« pedig – mint amilyen a közérzet – naturálissá, anyagszerűvé válnak. Mészöly elbeszélője így éri tetten a nem materiális emlékezet, képzelet, érzékenység működését, s így teszi azt a forma tartozékává.”¹⁵¹ P. Simon is tárgyalja a tárgyi világ szerepét Mészölynél, és szintén az emlékezet felől problematizálja azt, miszerint a *Filmben* nem az emlékezet közvetíti a múltat, hanem azt „az elbeszélő a tárgyi világon keresztül igyekszik tetten érni egy helyszín bejárásával”.¹⁵² A *Filmben* valóban a környezet, a tárgyak, a helyszínek „faggatása” révén próbálja meg működésbe hozni az Öregek emlékezetét a narrátor, azonban nem jár sikerrel, a „nem materiális emlékezethez” nem tud hozzáférni. E faggatás – vagy vallatás – során, a helyszín „emlékezetének” feltárásán keresztül azonban képes mozgásba hozni potenciális történeteket, melyek lehetőségként beíródnak az atmoszférába. A tárgyi világ megjelenítése Mészölynél ilyen értelemben lesz a hangulat, a közérzet és a hangoltság előállításának szerves eszközévé és az ábrázolástechnika lényegi összetevőjévé.

A dolgok központi szerepe és ábrázolása kapcsán Zsupos Norbert azt elemzi, hogyan halad Mészöly prózája fokozatosan a „példázatos formától a leíró próza nyelvhasználata, a felszín reprezentációja felé”.¹⁵³ Zsupos mindezt összekapcsolja az objektív ábrázolással, és (ebből a szempontból) a *nouveau roman* műveivel állítja párhuzamba (példaként a *Filmet* hozva), mivel az „az ábrázolt világot tiszta felszínként

150 Uo., 163–164.

151 THOMKA, Mészöly Miklós, 125–126.

152 P. SIMON, *I. m.*, 70. Ez a megállapítás azért is nagyon fontos, mert a tárgyi környezet és a helyszínek, épületek majd a *Párhuzamos történetekben* válnak kiemelt jelentőségűvé. Vö. *IV. fejezet*. A két mű között Bagi Zsolt is párhuzamot teremt ez alapján: mindkét mű poétikájának meghatározó jellemzője, hogy a helyszíneken keresztül tör be a múlt a jelenbe. (BAGI, *I. m.*, 247.)

153 ZSUPOS Norbert, *A felület poétikája. Az objektív elbeszélés Mészöly Miklós Saulusában = Pontos észrevételek*, 131.

kezeli”.¹⁵⁴ S mielőtt rátérne a *Saulus* és *Az atléta halála* összehasonlítására (felszín–mélység szembeállítására), a felszín fogalmát igyekszik tisztázni. Azt a poétikai elvet emeli ki, „amely a nyelvet alkotó szavakat dologként kezeli, ezáltal az ábrázolni kívánt világban szintén a dolgok felszínét jelenítik meg, függetlenül eredeti vagy átvitt jelentésüktől”.¹⁵⁵ Nem sokkal később, immáron a *Saulussal* kapcsolatban azt olvassuk, hogy „az elbeszélés nyelvét alárendeli a dolgok objektív megjelenítésének”.¹⁵⁶ Noha valóban nagy hangsúlyt kap Mészölynél a dolgok felszíne, vagy inkább a tárgyak felülete, ezt semmiképpen nem állítanám szembe a mélységgel, ahogy azt a szerző teszi, mikor a *Saulussal* szemben *Az atlétát* a „mélységek feltárásaként” jellemzi. A mélységgel szembehelyezett felszín fogalma elvéti a lényegét, mivel a mészőlyi megjelenítésmód éppen e dichotómián lép túl. Nincs a felszín mögött mélység, vagy a dolgokon túl jelentés, a kettő egy és elválaszthatatlan Mészölynél. A *Saulusban* ez elemi tapasztalat, ahogyan az is, hogy a szubjektum nem leválasztható az objektumokról, azok egymással kölcsönhatásban léteznek¹⁵⁷ (a tárgyak szerepe meghatározó végig a szövegben, ahogyan a környezet is, vagy éppen a – Zsupos által is tárgyalt – rés-perspektíva, ráadásul mindez szorosan összefonódik a szöveg működésével is). Ily módon az objektív ábrázolás sem kerülhet szembe a szubjektív ábrázolással – talán éppen ebben ragadható meg a mészőlyi „objektivitás” fogalom, melyet nem hiába tesz idézőjelbe esszéiben, hiszen azt – mint láttuk – egészen új értelemben használja.

154 *Uo.*, 132.

155 *Uo.*, 135.

156 *Uo.*, 136.

157 Ezen a szinten is megjelenik Mészölynél a hangulat fogalma kapcsán is tárgyalt összefonódott szubjektum–objektum-viszony. Vö. *I. 2. fejezet*.

II. 2. ARCHÍVUM ÉS ATMOSZFÉRA A FILMBEN

E fejezet középpontjában Mészöly Miklós *Filmje* és egy, a műben összetett módon színre vitt probléma áll, amelyre a következő idézettel lehetne tömören utalni: „Az érzékelés egyetlen médiumot sem képes egy másik médium közbejöttes nélkül *médiumként* felismerni.”¹⁵⁸ Írásom első felében e jelenség felől közelítek a *Film* által felvetett általánosabb prózapoétikai kérdések felé. A fentebbi értelemben tehát a mű egyrészt látszólag az elbeszélés médiumán keresztül jeleníti meg és „éri tetten” a film médiumát, a kamera működését, azáltal, hogy elbeszélőjét a kamera lencséje mögé rejti, elleplezve saját szövegiségét: „Az elbeszélés tulajdonképpen tárgyát az képezi, hogyan rejti el önmagát szükségszerűen egy médium – a szöveg – mint a valóság egyfajta előállítója, miközben azt közvetíti, miként állítja elő egy másik médium ugyanazt a valóságot – fogalmaz a *Prózaforradulat* című kötet előszava.”¹⁵⁹ Kérdés, hogy ez mennyire lehetséges, mennyire fenntartható, ugyanis éppen a másik médium színrevitele önmaga nyelvi működésmódjára is akaratlanul „rálátást” biztosít. Erre több ponton maga a szöveg is rámutat, mikor saját szövegiségére hívja fel a figyelmet – amit a későbbiekben részletesebben is tárgyalok. A *Film* így a kétféle, nyelvi és képi – beleértve a film mellett a fotográfiát is – médium kölcsönös megvilágításának a színterévé, eseményévé válik. Nem csak kölcsönös megvilágításról van azonban szó a *Film* esetében, a nyelvi és a képi médium(ok) strukturális szinten hatják át egymás működését a szöveg megjelenítésmódjában. Többek közt olyan problémák tematizálódnak ennek kapcsán, mint hogy miként válhat hangsúlyossá az érzékelés – jelen esetben különösen a látás – a narráció síkján; milyen térbeli dimenziót formál a megjelenítés; s milyen temporális tapasztalat jellemzi az olvasás folyamatát.

A következőkben ehhez hasonló kérdések megválaszolására teszek kísérletet a szöveg komplex működésének vizsgálatával, figyelembe véve, hogy a megjelenítés problémája részben reflexió tárgyává válik a műben is explicit vagy éppen implicit módon.

158 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális” beiródás = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 11 – kiemelés az eredetiben. Az idézett állítás Marshall McLuhan megállapítását gondolja tovább, miszerint „minden médium »tartalma« egy másik médium” (*Understanding Media. The Extensions of a Man*, Ginko Press, Corte Madera, 2003, 19), vagyis a médiumokat is csak közvetíten keresztül tudjuk megtapasztalni. McLuhan ezzel is alá kívánja támasztani másik híres mondatát, miszerint „a médium az üzenet” – a médium formálja és irányítja az emberi kapcsolatok és cselekvések mértékét és formáját. Ennek következtében „a médium tartalma vakká tesz minket a médium jellegzetességeire”. (*I. m.*, 20)

159 *Előszó = Prózaforradulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor, Kijarat, Budapest, 2007, 10–11. A hivatkozott *Előszó* a *Film* kérdésfeltevését abban a problémában látja, hogy miként jeleníthető meg a médiumok ekképp homályban maradó működése, amely ugyanakkor a rekonstruálható, megérthető történetek előfeltétele is egyben.

Expliciten a mészölyi „objektív tárgyiasságnak” mint ábrázolástechnikának a lehetősége a *Film* tétje, impliciten pedig a szerző esszéiből ismert „működésben való tettenérés” mint a „valóság” megragadásának lehetősége, mondhatni, az író „ars poeticája”. Az értelmező számára így felmerül a kérdés: hogyan kísérel meg a szöveg megfelelni e kihívásoknak, s ennek során mit árul el a különböző médiumok sajátos működésmódjáról? Nagyobb távlatból: mit jelent a „működés tettenérése” általában az irodalmi elbeszélésre vonatkoztatva, és egyáltalán lehetséges-e ez a *Film* és olvasatának tanulsága alapján? Úgy gondolom, hogy a *Film* alapvetően egy kísérlet, így elemzésemben azt igyekszem végigkövetni, hogy miben áll e kísérlet tétje, milyen eszközökkel törekszik vállalt és látszólagos célját megvalósítani, s végül hogy ez a kísérlet sikeresnek mondható-e. Véleményem szerint azonban nem a legutóbbi kérdésre adott válasz a legfontosabb, hanem hogy e kísérlet során, a szöveg milyen kérdésekre irányítja rá a figyelmet, és hogy ezek kapcsán mit képes megmutatni működése során.

II. 2. 1. Film és szöveg

Kiindulásul a mű explicit, valamint önreflexív módon és ismételten kinyilvánított tétjét veszem szemügyre. A fentebb már említett és a Mészöly esszéiből és a *Filmről* szóló bőséges szakirodalomból is ismert objektív, elfogulatlan ábrázolás lehetősége a kérdés, amely szoros összefüggésben áll a választott elbeszélőpozíció és elbeszéléstechnika alkalmazásával. A kamera lenne ugyanis, amely annak ígéretével kecsegtet, hogy a szándékoktól mentes, nem szelektáló megjelenítés megvalósítható. A film médiumát vizsgáló szakirodalomban többen is tárgyalták ezt a szemléletet, itt csupán e diskurzusnak néhány, a dolgozat szempontjából fontos elemét emelem ki. E szerint a film az ember, a szubjektivitás, azaz az előzetes szelekció, az elrendezés, s így az értelmezés mellőzésével „az optikai tudattalant” lenne képes feltárni¹⁶⁰ „résztvétlen”, személytelen tekintete által, amennyiben közbeiktatott szűrő nélkül rögzít mindent, ami a lencséje elé kerül, ezáltal hierarchizálástól mentes módon, egymás mellé rendelve jelenhetnének meg a dolgok a kamera működése révén, amely ily módon lenne képes az ember önkéntelen rendteremtő tevékenységét és az értelmezést megelőzni.¹⁶¹ Ezt igyekszik tehát a szöveg explicit módon megvalósítani a kamera médiumának alkalmazása, a személytelen elbeszélő, a be nem avatkozás elve, a külső megfigyelő pozíció, a látvány előtérbe helyezése, valamint a részletező megjelenítések által. Egyfelől tehát ezen a ténylegszembevetendő szinten hatja át a szöveg struktúráját a film médiumának működése.

Másfelől a szövegben uralkodó egyidejűség érzetét szükséges e ponton kiemelni, amely a képi médium egyik alapvető sajátosságának tekinthető: a szövegben minden jelenen kívüli esemény magából a jelenből kiindulva válik a narráció részévé, onnan tett utalás a múltra és a jövőre (így jelenbeli múltként és jelenbeli jövőként értelmeződik, a múltat források idézik meg, a jövőre tett utalások pedig magának a megjelenítettnek a részeként funkcionálnak), mindez az egyidejűség érzetét teremti meg. Ez a rendező-forgató narrátor elképzelései közt is megjelenik:

160 Az optikai tudattalan fogalma Walter Benjaminhoz köthető: „Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. [...] Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” Walter BENJAMIN, *A fényképezés rövid története*, ford. PÓR Péter = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 693. A kérdésnek Sággy Miklós széleskörű összefoglalását nyújtja: *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós prózájában*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009, 35–46.

161 Így érvényesülhetne az előző fejezetben tárgyalt, Mészöly által követendő egyenrangúsítás elve. Vö. II. 1. fejezet.

Mindig a következményből kell átlépni az előzménybe, a jövő időből a jelen időbe; illetve, minthogy már mind a kettő elmúlt (hiszen visszafelé forgatásról van szó), egyik múlt időből a másikba; másrészt (mivel most van szó a visszafelé forgatásról) az egybemosódó múlt időből egy vitathatatlan jelen időbe.¹⁶²

A szöveg szintjén ez úgy valósul meg, hogy egybemosódnak az *egymástól független*, különböző szituációkhoz és személyekhez tartozó *mozdulatok*, amelyek az így létrejövő képben *egymásból következnek*. (118–119) Ezen események tehát az időrend alinearitása által visszaíródnak a jelenbe, annak részévé válnak az olvasás folyamatában. Ezáltal jön létre az időtlenség tapasztalata, amely meghatározza az olvasás élményét, s amely a képnek is eredendően sajátja, lévén a végtelenbe kimerevített pillanat. Minderre Mészöly is utal: „A regény: a két öreg sétája a Moszkva térről a Csaba utca végéig, a lakásukig. Meg ami rajtuk keresztül a világból, a történelemből társulni akar hozzájuk. Időtlenül sokáig csoszognak hazáig (majdnem alig egy óra hosszat.)”¹⁶³ Lénárt Tamás a (fény-)képi és nyelvi közlésmódok viszonyáról szólva emeli ki, hogy „az elbeszélés, az elbeszélhetőség, a narrativitás szükségszerű, időbeli linearitásával szembeállítható kimerevített pillanat totalitása a fényképen”.¹⁶⁴ Mintha a regény épp ezt a szembeállítást kísérelné meg felszámolni, pontosabban kitörni az elbeszélés linearitásából az egyidejűsítés révén. Mészöly a *Warhol kamerájában* valóban hasonló szándékot fogalmaz meg, bár azt is belátja, hogy az idő semlegesítése teljesen nem lehetséges, ami szerinte mégis megoldást kínálhat az a fentebb már említett egyenrangúsítás.¹⁶⁵

Emellett a médium működését, a rögzítés és tárolás műveleteit is tükrözi a narráció megteremtette időtlenség-érzet, amennyiben az archívumra úgy tekintünk, mint ami „nem

162 MÉSÖLY Miklós, *Film*, Magvető, Budapest, 1976, 117–118. (A továbbiakban a regény hivatkozott helyeit az oldalszámok megadásával a főszegben zárójelben jelzem.) Az esszében megvalósítandó célként kiemelt egyidejűsítés elvét a *Filmben* tehát így látja lehetségesnek a narrátor.

163 MÉSÖLY Miklós, *Munka közben. Regényforgatás* = Uő., *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1977, 193.

164 LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*, Kijarat, Budapest, 2013, 20.

165 „A szavak egymásutánja előbb képeket kénytelen előhívni. A fogalom, gondolat, érzelem a képből, illetőleg azzal együtt lép ki – s ez, mint folyamat, már eleve bizonyos »epikusságot« szuggerál. S ez még a szavak legkevésbé konvencionális egymásutánjánál is így van. A szó és mondat természetes nehézkedéssel foglya az idődimenzióknak, akár jelentésig akar eljutni, akár nem. Az idő azonban – így és úgy is – csak részlegesen semlegesíthető. Hol a kibúvó? Az elemek egyenrangúsításának gondolata kínál egyfajta elméleti-relatív megoldást, filmnek és prózának egyaránt. S ez lényegében a sugalmazás kérdése.” MÉSÖLY, *Warhol kamerája*, 145.

a történeti idő ágense, hanem a tárolók időtlen jelenének médiuma”.¹⁶⁶ Szükséges azonban pontosítani, és elkülöníteni a megjelenített és a megjelenítés módjának időbeliségét. Az egyidejűség vagy az időtlenség ugyanis a kép, a fotográfia jellemzője, és amint arról később szó lesz, a *Film* esetében elsősorban a megjeleníteni kívánt (a szerző által megőrzött „mentális”) képhez („fotográfiához”) köthető.¹⁶⁷ A szöveg narratív működése ugyanakkor természetéből – az elbeszélés folyamatszerűségéből – eredően „mozgásba hozza” ezt a képet. Azáltal, hogy a narrátor igyekszik feltárni e kép vonatkozásait, történetet alkotni köré, a szöveg kilép a kép idejéből, mégis a fentebb leírt narratív működés révén képes fenntartani az egyidejűség érzetét. Emellett sokszor él a „kimerevítés” technikájával, amennyiben egy-egy képre időnként ráfókuszál, melynek során arról a narráció részletes leírást nyújt.¹⁶⁸

Az „objektív” ábrázolás problémájával szoros kapcsolatban áll a narrátor személytelensége, illetve „mi”-ként való megszólalása, ami már önmagában sokat elárul a szöveg működéséről, s amiben az is megnyilvánul, hogy a két médium összefonódása a szöveg nyelvi megalkotottságában is tetten érhető. A *Film* ily módon megszólaló elbeszélője párhuzamba állítható azzal az „objektív alannal”, amelyről Roland Barthes beszél a történelem diskurzusáról írott tanulmányában,¹⁶⁹ olyan esetek kapcsán, amikor „az elbeszélő látszólag hiányzik a diskurzusból, [...] s amikor ennek következtében a történet látszólag mintegy magától mesélődik el”¹⁷⁰ – a *Film* narrációjára lefordítva, magától tűnik elő a megjelenített dolog¹⁷¹ –, „ez a műhiba jelentős karriert futott be, mivel

166 Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, ford. LÉNÁRT Tamás = Jacques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*, Figura 3., Kijárat, Budapest, 2008, 122.

167 Látni fogjuk, hogy a regény az író emlékezetébe vésődött (mentális fotográfia), lejegyzett, majd kijegyzett képet bontja ki, viszi színre és „filmesíti meg”: „Öreg házaspár. Már szürkül. Elhagyott utca. Lassan mennek, előre tartott fejjel. Semmi szó. Férfi csoszog. Nő: »Emelni a lábat!« Mennek tovább, nem néznek egymásra.” MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, Kalligram, Pozsony, 2007, 73–74.

168 Ottliknál a *Budában* a „nagyítás” jelenik meg ábrázolástechnikaként, ám ott metaforikusabb módon vonatkozik az elbeszélés működésmódjára. Nem annyira a vizualitás értelmében, mint inkább egy adott dolog vonatkozásainak feltárásaként, részletes bemutatásaként. Vö. III. 2. fejezet. Ennyiben közelebb áll Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című művének prózapoétikájához, amelyben egy-egy mozzanat, tárgy, helyszín indít el történetszálakat.

169 Roland BARTHES, *A történelem diskurzusa*, ford. SZABÓ Piroska = Uő., *Tudomány és művészet között*, szerk. KISANTAL Tamás. L'Harmattan, Budapest, 2003, 87–98.

170 De Certeau szintén tárgyalja ezt a jelenséget, aminek során Émile Benveniste-re hivatkozik (Michel de CERTEAU, *A történeti művelet*, ford. Szekeres András = *Az Annales. A gazdaság-, társadalom- és művelődéstörténet francia változata*, szerk. Benda Gyula – Szekeres András, L'Harmattan – Atelier, Budapest, 2007, 500), aki különbséget tesz (történeti) narratíva és diskurzus között: előbbi a múlt eseményeinek elbeszélése, ahol nincs többé elbeszélő, aki beleavatkozna a narrációba, az események mintha magukat beszélnék el. Ezzel szemben a diskurzus beszélőt és hallgatót feltételez, valamint a beszélő szándékát arra, hogy befolyásolja a másikat valamilyen módon. Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, 268–269; angolul: *Problems in General Linguistics*, ford. Mary Elizabeth MEEK, University of Miami Press, 1971, 206–209.

171 E jellemzőjét tekintve egészen hasonló személytelen narrátorral találkozunk a *Párhuzamos történetekben*, miként arról a regény tárgyalásakor részletesen szó lesz a IV. fejezetben, itt azt a hatást

tulajdonképpen megfelel az objektívnek tartott történelmi diskurzusnak”. A beszélő tulajdonképpen megsemmisíti saját érzelmi szinten bevonódott személyét, miközben azt egy „objektív” személlyel helyettesíti. Ugyanakkor az alany továbbra is teljességében jelen van, csupán objektív alanyként. Barthes ezt „referenciális illúzióknak” nevezi, melynek során „az objektivitás, vagy a beszélő jeleinek hiánya” mint „a képzeletbeli különleges formája” jelenik meg. Emellett felhívja a figyelmet a jelek hiányának jelentőségére is.¹⁷² A személytelen, eltűnni igyekvő elbeszélő működése a „fehér kubus” (*white cube*) – mint ami szintén a kontextustól független megjelenítés kísérlete – strukturális analógiájával is modellálható, amely „annak a permanens megszűnésben levő – semlegességre törekvő, a kiállított tárgy befogadását befolyásolni nem kívánó – kiállítótérnek a modernista eszméje, amely mint olyan éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a kiállított »tartalom« és a kiállítótér »formája« elválaszthatatlan egymástól”.¹⁷³ A *Film* esetében, mindezt az elbeszélő és az elbeszélte „tartalom” viszonyára vonatkoztatva, elmondható, hogy a semleges, sőt hiányával tüntető elbeszélő működtetése nem a totális megjelenítés sikerével jár, hanem azzal szembesíti a befogadót, hogy a megjelenítés csak egy médium – a narrátor vagy, miként arra a szöveg felhívja a figyelmet, a film esetében a kamera – révén lehetséges, amit az ily módon megjelenő dolog tesz megtapasztalhatóvá. Mint a történelmi

kelti a szöveg, mintha az elbeszélő eltűnne a megmutatásban, s ezt a személytelenség, az én felszámolása mellett annak révén éri el, hogy átadja nem csak a perspektíváját, de a „hangját”, a „nyelvét” is a karaktereknek, akiknek az értékrendje, világszemlélete még az adott szövegrészeket is áthatja. Érdekes, hogy Györfly Miklós egyenesen arról ír, hogy a narrátor mintha már antropomorf jellegét is elvesztené, s éppen a kamera személytelenségéhez hasonlítja, miközben hangsúlyozza, hogy Nádas regénye egyáltalán nem filmszerű: „Igaz, a filmkamera mint elbeszélő újfajta narrátori instanciát teremtett, amelynek legszemélytelenebb, legsemlegesebb formáit – Pudovkin terminusa szerint – egy »láthatatlan megfigyelő« pozícióihoz köthetjük. Bár a Párhuzamos történetekben egyébként nincs semmi filmszerű, elbeszélőjének »láthatatlansága«, azonosíthatatlansága a filmkamera személytelen objektivitására, szemszögváltásai gyakran filmszerű vágásokra emlékeztetnek. Nádas az irodalmi elbeszélőt mintha megpróbálná kivetkőztetni hagyományosan antropomorf jellegéből.” GYÖRFFY Miklós, „Az és mégsem az”. Nádas Péter: Párhuzamos történetek = *Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 159.

172 Barthes e referenciális illúzió tárgyalása folyamán a történetírás mellett a realista regényeket is megemlíti: „Az objektivitás, vagy a beszélő jeleinek hiánya a diskurzus szintjén tehát úgy jelenik meg, mint a képzeletbeli egy különleges formája, annak terméke, amit referenciális illúzióknak nevezhetnénk, mivel a történetíró látszólag hagyja, hogy maga a valóság beszéljen, teljesen egyedül. Ez az illúzió nem csak a történelmi beszédmód sajátja: a realizmus sok regényírója képzelte magát objektívnek, mert megszüntette a diskurzusban az én jeleit. A nyelvészet és a pszichoanalízis azóta sokkal érthetőbbé tették számunkra a hiányos megnyilatkozásokat: tudjuk, a jelek hiánya jelentőséggel bír.” BARTHES, *A történelem diskurzusa*, 91.

173 Az idézet így folytatódik: „Mindezt azzal éri el, hogy a kiállított tárgy integrálhatóságának alapfeltételeként funkcionáló tér hiánya a befogadót nem magával a tárggyal szembesíti, amely végre minden kontextustól megszabadulva jelenhetne meg a maga totalitásában, hanem azzal, hogy a megjelenés egyáltalán csak valamilyen térben lehetséges, amelyet az általa megjelenéshez segített dolog a maga megjelenése során egyúttal helyé alakít, azaz megtapasztalható térként enged megjelenni.” KELEMEN Pál, *Gyűjtés, tervezés, építkezés. Az archeológiai metafora a filológiában és az irodalomtörténet-írásban* = *Filológia – interpretáció – médiatörténet. Filológia I.*, szerk. KELEMEN Pál – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila – TVERDOTA György, Ráció, Budapest, 2009, 219–220.

diskurzusok esetében Barthes-nál, most is hasonló következtetésre juthatunk, miszerint a „valóság apparátusoktól mentes aspektusa” maga is az apparátus működésének effektusa, amely ily módon szintén illúziónak bizonyul.¹⁷⁴

Mindemellett a „mi” nyelvtani kategóriája tekinthető egyfelől „a közösségi eredetének”, ami a kamera kollektívumot képező jellegében (amennyiben egybegyűjti a nézők tekintetét¹⁷⁵) is megnyilvánul.¹⁷⁶ A megállapítás Derridától származik, aki rámutat a „mi”-ként való megszólítás mozzanatában rejlő aszimmetriára is: „e közösségi aszimmetria kegyetlensége éppen annyira különleges, mint amennyire *köznap*. Mint a »közösségi« eredete, minden alkalommal kialakul, ha úgy szólítunk meg valakit, hogy *feltételezzük*, vagyis *rákényszerítjük* a »mi«-t”.¹⁷⁷ A *Film* tekintetében ez a megállapítás további relevanciával is bírhat, amennyiben a narrátor-rendező utasításai, önkényes gesztusai – melyekről később még részletesebben is szó lesz – nemcsak az Öregeket kényszeríti bizonyos helyzetekbe és tettekre, hanem az olvasót is.

Megelőlegezve a későbbi érvelést, a többes szám első személyben megszólaló elbeszélő tekintetében lehetséges párhuzamként utalni – Wolfgang Ernst nyomán – Günter

174 Az idézett tanulmány mindennek kapcsán a már fentebb említett „optikai tudattalan” fogalmát is tárgyalja: „A »kiállítási érték« – fotográfiával kapcsolatban kidolgozott – fogalma a műalkotásnak a tradícióval szembeni szabadságát jelöli, amely abból fakad, hogy maga a »valóság apparátusoktól mentes aspektusa« is a fotográfiai apparátus működésének effektusa. Annyiban szabadság ez, amennyiben a fotográfia megteremtette az ember számára a Benjamin által »optikai tudattalannak« nevezett jelenség megtapasztalásának – és ezzel tudatosításának – a hagyomány által előre nem kódolt lehetőségét, úgy, ahogy azt a pszichoanalízis tette az »öszönös tudattalannak«. [...] A »valóság apparátusoktól mentes aspektusa« éppúgy illúziónak bizonyul a valóság írásos/irodalmi közvetítése felől nézve is, mint a fotográfia felől.” *Uo.*, 220–221. A Kelemen Pál által hivatkozott Benjamin-szöveg részletesebben leírja, hogyan jön létre ez az effektus: „Vagyis a műteremben az apparátus oly mélyen hatol be a valóságba, hogy annak tiszta, az apparátustól mint idegen testtől mentes aspektusa egy különleges eljárás eredménye: a speciálisan beállított fotóapparátus segítségével felvételeket készítenek, majd ezeket montírozzák hasonló módon készült felvételekkel. A valóság apparátusoktól mentes megjelenése itt a valóság legmesterségesebb megjelenésévé vált.” Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, elérhető: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

175 SÁGHY Miklós, *A fény retorikája*, 191.

176 Emellett a „köztünk létrejött” társadalmi szerződés megjelenítéseként is értelmezhető. Vö. Michel de CERTEAU, *A történeti művelet*, 471. De Certeau e helyen ismét Émile Benveniste-re utal az *én* vagy a *mi* szerepével és jelentésével, a nyelvben kialakított helyével, s az ezt kisajátító lokutorral kapcsolatban. Benveniste a „mi” kapcsán hangsúlyozza az abban megnyilvánuló „én” túlsúlyát, ugyanakkor felhívja rá a figyelmet, hogy nem az „én” többeseként kell érteni, hanem egyes számban, mivel az egy, a személy szigorú határain túlra kiterjesztett „én”, kibővített és alaktalan. Egyrészt az „én”-t a „mi” használata masszívabb, komolyabb és kevésbé meghatározott személlyé erősíti fel, másrészt az „én” éles önkijelentését egy szélesebb, széttartóbb kifejezéssé alakítja: ez a szerzőhöz vagy a beszélőhöz kötődő „mi”. Emellett tekinthető az egyedi és a többes vagy a többes és a személytelen összefonódásának. Émile BENVENISTE, *I. m.*, 258–266; angolul: 203.

177 Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. BEREZKI Péter = Jacques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*, Kijarat, Budapest, 2008, 44. Itt ismét hasonlóság fedezhető fel a *Párhuzamos történetek* narrátorának „semleges látása” és a közösségi eredeteként értett „mi” között, amennyiben Nádas azt a bennünk levő közös megszólításának lehetőségeként határozza meg. NÁDAS Péter, *Saját jel* = *Uő., Hátszínházi napló: újabb esszék*, Pécs, Jelenkor, 2006, 153–167; Vö. *IV. fejezet*.

Grass *Ein weites Feld* című regényére, amely egy névtelenül megszólaló mondattal kezdődik: „Mi, az archívumból [...]”.¹⁷⁸ Ernst e megszólalást a következő módon értelmezi: „Grass azzal a műfogással igyekszik megteremteni a közvetlen valósággal szembeni megfigyelő különbséget, hogy elbeszélőként »beiktatja maga elé« az archívumot.”¹⁷⁹ Egészen hasonló módon Mészöly elbeszélőjéhez, aki „beiktatja maga elé” a kamerát, és szintén felvesz egy anonim nézőpontot (a „mi” kollektív, általános alany formájában), ami – Ernst szavaival – „a szerzői instancia allegorikus áthelyezése” is egyben.¹⁸⁰ Mindkét esetben tehát egy médium, illetve az archívum közbeiktatása történik, ami közvetlenül érinti már a megszólalás alapvető nyelvi szituációját is, amennyiben a narrátor ezt az anonim jellegű, többes szám első személyű megszólalásmódot alkalmazza. Különösen, mert a megszólaló szubjektum a megszólalás révén – a grassi értelemben – azonosul az archívummal. Ezzel arra is rámutat, hogy a szubjektum már mindig mediálisan meghatározott. Az így létrejövő szubjektum emlékeztethet Derrida „szörnyére”, amely a gép és az élő egyesüléséből jöhet létre, s amely szerinte akkor születhet meg, ha sikerül felszámolni a technikai és a performatív közötti kizáró ellentétet, vagyis amennyiben mindkettő egyaránt érvényes maradhat.¹⁸¹ Derrida arra próbál rámutatni, hogy milyen problémák merülnek fel, ha megkíséreljük elkülöníteni a gépiességtől mentes performativitást a technikai értelemben vett performativitástól. A *Film* éppen ezt a felismerést viszi színre, amennyiben rögzítés és performativitás összefonódik benne.

A rendezői mozzanat ugyanakkor már önmagában is ellenpontozza az objektivitás eredeti szándékát, hiszen a szöveg pontosan arra mutat rá a rendezés színrevitelével, hogy az a feltételezés is téves, hogy az objektív megjelenítés lehetséges lenne a szelektív műveleteket – a fentebbi elképzelések értelmében – nem végző kamera révén, mivel az sem működhet emberi manipuláció nélkül, emellett a kamera is keretez, fókuszál, valamint csak a látvány rögzítésére képes. A kamera is csak „szűrőként” épül be a narrációba, hiszen maga is közvetített a nyelv médiumán keresztül, amelyet a szöveg igyekszik leplezni az ábrázolásban uralkodó vizualitás révén: saját nyelvi megalkotottságára többnyire nem reflektál, emellett a narrátort is strukturális vakság jellemzi saját pozíciója tekintetében. Ez a rejtőzködés – egy másik médium mögött – teszi lehetővé, hogy

178 Günter GRASS, *Ein weites Feld*. Göttingen, Steindl, 1995, 9.

179 Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, 154.

180 Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, 155.

181 Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2)*. („within such limits”), ford. Peggy KAMUF = *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom COHEN – Barbara COHEN – J. Hillis MILLER – Andrzej WARMIŃSKI, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2001, 279.

reflektáljon a médiumok s ezáltal saját működésére: képes rámutatni a kamera és a narrátorhang ál-objektivitására, értelmező műveleteire (projekció, hasonlóságok megteremtése, nagyítás, fókuszálás, lassítás, vágás, rendezés és így tovább), miközben azt is színre viszi, ahogyan a nyelv elrejtí önmagát egy másik médium működése mögé, vagyis az apparátusok fentebb tárgyalt effektusát. Az ábrázolásmód tétje tehát egyfelől a médiumok e működésének láthatóvá tétele, és ebben az értelemben tekinthető a kamera a „metaforizáció metaforájának”.¹⁸² Ugyanakkor éppen Derrida fentebbi archívum-fogalmára alapozva, s abból is kiemelve az archívumnak azt a tulajdonságát, hogy egyszerre teremtő és megőrző,¹⁸³ Lénárt Tamás megjegyzi, hogy az archívum-jelleg nem csupán „Mészöly szövegalkotásának, szövegarchitektónikájának metaforája, [...] hanem a Mészöly-szövegek nyelvi közegében is bizonyos archivális funkciók nyomát” érdemes keresni.¹⁸⁴

182 SÁGHY Miklós, *A fény retorikája*, 70.

183 DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 16.

184 LÉNÁRT, *Rögzítés és önkioldás*, 181.

II. 2. 2. A működés tettenérése – felfedés az elfedésben

Miként a szövegben a narrátor részéről reflektáltan jelen van a szándék az objektív, elfogulatlan ábrázolásra, a közvetítettség szétszalazásának kísérlete is ennek jegyében történik, azaz annak megmutatása, hogy a kamera esetében sem iktatható ki az értelmezés: bár ennek látszatát a szöveg megteremti, amennyiben narrátorának személytelenségével igyekszik eltüntetni a kamera mögött működő szubjektumot, és nem reflektál a kamera szelektív, keretező, fókuszáló műveleteinek jelentőségére. Erre ugyanakkor idővel mégis felhívja a figyelmet a testiségére vonatkozó utalások révén: a narrátor hall, szagol és egyszer kénytelen a szükségét is elvégezni, továbbá „megjelenik” a kamera előtt az arca és a keze is.¹⁸⁵ Az emberi tényező közreműködésének következtében kiiktathatlanná válik a rendezésben rejlő előzetes értelmezés, ahogyan azzal is szembesülünk, hogy a képi közvetítés sem képes a maradéktalan megjelenítésre, hiába tűnik úgy fel a kamera, mint ami a mindent-látás képességét ígéri. Így fedi el a szöveg a médium működését, de csak azért, hogy pont az elfedésben érje tetten és fedje fel a médiumok egyik legelemibb sajátosságát.

Ezen alapvető jellemzőnek a médiumok rejtőzködő természetét tekinthetjük, amely már a pusztá működésükben megnyilvánul, melynek során maga a médium, az anyagi hordozó megvonja magát a néző tekintete elől. Ernst ebben az értelemben határozza meg az archívumot „szubmediális térként”, melynek medialitását éppen annak e konkrét technikai materialitásban látja.¹⁸⁶ A kifejezést Boris Groystól kölcsönzi, aki felhívja a figyelmet, hogy az archívumok technikai eszközei (papír, film, számítógép) maguk is az archívumban foglaltatnak benne, és mögöttük további különféle előállító folyamatokat találunk. Mivel ezek azonban nem láthatók a megfigyelő számára, a jelek mediális felülete mögött csak „sötét, szubmediális teret” sejtethetünk, ez alkotja az archívum másikat [das Andere]. E technikai hordozók viszont nem tartoznak az archívumhoz, mivel maguk nem archivális jelek.¹⁸⁷ Mindez több szempontból is érdekessé válik a *Film* tekintetében. Amint láttuk, a nyelv médiuma elrejtí magát a film mögé, ahogyan a rendező/elbeszélő is látszólag elrejtőzik a kamera (vagy a nyelv szintjén a „mi”) alakzata mögé. Mindezt

185 A narrátor e megtestesülésére Sággy Miklós *A narrátor teste* (= *Jelenkor*, 2007/4, 430), valamint L. VARGA Péter *Az intermediális olvasás alakzatai. Prózaolvasás: metonimikusság és a médiumok transzpozíciója* című tanulmányában (= *Prózafordulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor, Kijárat, Budapest, 2007, 75–76) mutat rá.

186 Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, 111–112.

187 Boris GROYS, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Carl Hanser Verlag, München – Bécs, 2000, 7–25.

folyamatosan a részletes látványleírásokkal, a hangsúlyos képiséggel valósítja meg a szöveg. E működésmód párhuzamba állítható Groys jellemzésével, különösen azon a ponton, amikor a szöveg magát a rejtőzködést éppen a narrátor testének beemelésével, „megmutatásával” fedi fel. Az irodalmi szöveg anyagi hordozójára is hangsúly kerül, amikor a kamera az Öregasszony hajtincsét összetartó „papírgömbölyeget” rögzíti, amelyen Mészöly *Anno* című prózájából vett szó szerinti idézet található. A nyílt intertextus ugyanakkor mégsem válhat szerves részévé a szövegnek, ugyanis linearitása és olvashatósága a papírgömbölyeg gyűrődései miatt megbomlik a kamera által rögzített képen.¹⁸⁸ Ily módon a kamera médiumának elégtelenségére is rámutat a szöveg: míg az értelmező olvasás képes azonosítani a szövegtöredéket az idézet felkutatásával, és ezáltal meg tudja teremteni a kapcsolatot a két szöveg között, addig a kamera csak rögzíteni tudja az olvashatatlan, roncsolt szövegrészlet képét.

Ennek következtében egy másik szinten válik lehetségessé az objektivitás, amelyet Mészöly a működés megjelenítésében lát, mivel „eleve objektiválnak csak a pusztá működési modell tekinthető, vagy még általánosabban: a pusztá működés”.¹⁸⁹ Ez az objektivitás helyett „a valóság tettenérését” ígéri – a narráció és a közvetítés működésének feltárása egyrészt prózai önreflexió, ugyanakkor az értelmezés működésére,¹⁹⁰ a sokszor önkényes jelentésadás kényszerére is reflektál. A szöveg a következőképpen utal erre: „Tudjuk, ez a beállítás kétértelmű, de annyira a véletlenül múlik, hogy ha más megoldást keresünk, kénytelenek lennénk máshogy hamisítani.” (172) A szövegben a narrátor szembesül mind a kamera, mind a saját értelmező műveleteinek a korlátaival, amely egyben az olvasót is szembesíti saját értelemadó, olvasat-képző tevékenységével, s nemcsak a regény értelmező olvasójaként, hanem a világot megérteni akaró szubjektumként is. Ebből a szempontból jelentőséggel bír a megfigyelő szituációból létrejövő kiazmus, amelyben a megfigyelő is megfigyeltté válik, a látó maga is látottá, és amely a narrátor és az Öregek helyzetét határozza meg, amennyiben „kölcsonös egymásba illesztettség figyelhető meg a látó narrátor és látó öregek között”.¹⁹¹ Ez a viszony kiterjeszthető egyben az olvasói pozícióra is, az olvasó a narrátor tekintetét követve, maga

188 Az intertextusra L. Varga Péter hívja fel a figyelmet említett tanulmányában: L. VARGA Péter, *Az intermediális olvasás alakzatai*, 77.

189 MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és atonalitás közérzetéről. A valóság tettenérése* = Uő., *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1977, 51.

190 Ezzel kapcsolatban Sággy megjegyzi, hogy a narrátor jelentésadó kísérletei során csak a dolgok jelenlétével találja szemben magát. SÁGGY, *A fény retorikája*, 203.

191 Uő., 199.

is a megfigyelő helyzetébe kerül, s ennek révén maga is bevonódik a szöveg terébe.¹⁹² A narrátor ebben az értelemben tekinthető az olvasó szövegbeli reprezentánsának. Gernot Böhme pontosan ezt tekinti egy virtuális tér – jelen esetben a szöveg által megteremtett tér – megképződésének feltételeként, amely azáltal jön létre a befogadó számára, hogy az egy reprezentáns révén vonódik be a szövegbe. A virtuális tér, amely jelen esetben a regény szövegének fentebbi működése révén jön létre, pedig olyan tér, amelyben a testi jelenlét tere – amelyet Böhme a cselekvés, *az érzékelés és a hangulatok vagy közérzetek tereként* jellemez – és a reprezentáció médiumaként működő tér összekapcsolódik.¹⁹³ Ily módon éri el a szöveg – a reprezentáció médiuma –, hogy az olvasó érzéki módon is bevonódjon, vagyis hogy a szöveg a testi jelenlét terévé is váljon.

192 Az olvasó sajátos helyzetére Lénárt Tamás is felhívja a figyelmet: „A filmforgatás e sajátos fikciója a hangsúlyos technikai előfeltételezettség mellett különös »inter«- vagy inkább »intraszubjektivitásával« hívja fel magára a figyelmet; a többes szám első személyű elbeszélő mintegy az »operátor« vagy a »stáb« szemszögéből mondja el a történetet; a regény ezzel sajátos intermediális helyzetbe hozza az olvasót.” LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás*, 188.

193 Gernot BÖHME, *The Space of Bodily Presence and Space as a Medium of Representation = Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies*, szerk. Mikael HÅRD, Andreas LÖSCH, Dirk VERDICCHIO (Online: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/transformingspaces.html>), 2003, 1–7.

II. 2. 3. Archívumok – archivális működés

A szöveg működésének az archívummal való párhuzamára fentebb már több utalás is történt, miként a dolgozat elején a kamera médiumának jellegzetességeiként kiemelt szövegjellemzők (személytelenség, mellérendelés, egyidejűség) szintén az archívum sajátosságaira emlékeztetnek első látásra. A fentebbiek alapján érdemes megvizsgálni, hogy mennyire lehet érvényes ez a párhuzam a *Film* tekintetében. Ebből a szempontból különösen érdekes a mű keletkezéstörténete, amelyet a mészölyi archívumok segítségével lehet rekonstruálni:

Öreg házaspár. Már szürkül. Elhagyott utca. Lassan mennek, előre tartott fejjel. Semmi szó. Férfi csoszog. Nő: „Emelni a lábat!” Mennek tovább, nem néznek egymásra.¹⁹⁴

1972

Két öreg az utcán. Házaspár. Alkonyodik. Mereven előre tartott (?) lassan sétálnak. Nem néznek egymásra, nem szólnak egymáshoz. Férfi csoszog. Egy idő múlva asszony, halkan: „Emelni a lábat”. Férfi igyekszik. Közben se, utána se néznek egymásra. Csak előre. Lassan mennek.¹⁹⁵

Az első idézet Mészöly Miklós *Motívumok* (1948–1955) című noteszéből való, ebben az időszakban jegyezte fel az idős házaspár látványát a műveihez felhasználható témák közé, innen vezette át a *Kijegyzések* (1978. szept.–1985) jelzetű noteszbe 1972-ben (ezt a szövegváltozatot közlöm a második idézetben), végül pedig az 1976-ban megjelent *Film* megírásának alapjául szolgáló képpé lett. Ezt, az író emlékezetébe vésődött (mentális fotográfiát), majd lejegyzett és kijegyzett képet bontja ki, viszi színre és „filmesíti meg” a regény. Röviden összefoglalva tehát: 1948 és 1955 között az író látott egy öreg házaspárt egy elhagyott utcában egymás mellett, de egymásra nem nézve *menni*, s hallotta a „nőt” megszólalni: „Emelni a lábat!” Ez a műben is az egyetlen elhangzó mondat. (201) Ezt az élményt vagy inkább látványt lejegyezte noteszébe, majd közel húsz évvel később, 1972-ben „kijegyezte”, ám nem megegyező formában. A jegyzet kibővült további részletekkel is: *alkonyodik*; az asszony *halkan* szól; „*Csak előre.*” (Mi is csak találgathatunk, hogy a kép árnyalása az író emlékezete alapján történt, vagy a kijegyzés már a művészi

194 MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, 73–74.

195 *Uo.*, 558.

megmunkálás nyomát viseli magán, s ennek eredményei ezek az apró, hozzáadott részletek.) Innen jutunk el tehát a 1976-ban megjelenő *Filmhez*, majd a motívum útját – részben – megvilágító esszéhez. Ezt az utat a különböző „állomások” felsorolásával így szemléltethetnénk: látvány – emlékezet – lejegyzés – kijegyzés – (film) – irodalmi mű – esszé.¹⁹⁶

Az archívumok más tekintetben is jelentőségre tesznek szert a szövegben, felbukkannak régi fotográfiák, újságkivágások, feliratok, egy visszaemlékezés, egy régi kalendárium, jegyzőkönyv, sőt, mint láhattuk, egy, a szerző saját művéből származó intertextus is. Ezek az archívumok azonban több esetben nem tudják betölteni megfelelően funkciójukat: vagy megsérültek, elvesztették aktualitásukat, vagy nem hitelesek, illetve kiegészítésre, értelmezésre szorulnak. Az írásos archívumok közül több visszaemlékezés vagy azt magába foglaló dokumentum, mégis az emlékezet működése következtében a szöveg tanúsága szerint nem bizonyul maradéktalanul megbízhatónak. Az emlékezet problémája nem csak a visszaemlékezéssel kapcsolatban merül fel a regényben. Az Öregember emlékezésre bírása is kudarccal jár: vagy nem tud, vagy nem akar emlékezni – vagy éppen a kamera nem férhet hozzá emlékeihez.¹⁹⁷ Az emlékezés bizonytalansága jellemzi a narrátort is: „És ezt mi is most vesszük észre, erre nem emlékeztünk.” (85) Az emlékezés helyett a narrátor mást tart feladatának: „jelenlétünk az Öregemberre is emlékezteti [az Öregasszonyt], s ezt könnyen vállalhatjuk, mert kissé a célunk is ez”. (140–141) Az idézett szöveghelyen – a férj halála után a házaspár lakásán – a narrátor a szobában nem lát az ágyra helyezett fekete szalagon kívül más gyászra utaló jelet (90), és célként jelöli meg az Öregasszony emlékeztetését a férje halálára. Ez tettekben is megnyilvánul, amikor megkéri arra, hogy öltözzön át feketébe. Sétájuk során is folyamatosan az emlékeztetés jegyében jár el, amikor a városmajori kivégzések helyszínével szembesíti őket – amely helyszín szintén az ott történt események archívumaként működik¹⁹⁸ –, majd később a holttestekről készült fotókat az asztalon

196 Azért is izgalmas mindez, mert már magánál a mű keletkezésénél az archívumok működésének jellegzetességeit figyelhetjük meg: emlékeztető, vagyis „hüpomnézikus”, az „élőnek mondott emlékezet protézise (Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 20–24), valamint az irodalmi feldolgozás anyagául szolgál (a hüpomnéma másik jelentése). (Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, 109; 131–132.)

197 Amnéziájára Balassa Péter is utal: BALASSA Péter, *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről* = Uő., *A Színeváltozás. Esszék*, Szépirodalmi kiadó, Budapest, 1982, 305.

198 „A helyszín a regény történetzárait összekapcsoló tér egy újabb történeti rétegét képezi, így az egymásra rakódó események architektónikája nem csupán archívumként strukturálja a (városi) teret”. LÉNÁRT, *Rögzítés és önkiválasztás*, 191. A helyszínek Mészöly prózájában betöltött szerepére a tárgyi világ tárgyalásakor az előző fejezetben (II. I.) már kitértem, s itt utaltam arra is, hogy ez a fajta poétika, vagyis ahogyan a helyszínek különböző idősíkokat kapcsolnak össze, Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című művében is meghatározó. Bagi Zsolt szintén kapcsolatot teremt ez alapján a két mű között: „Az idő ezen új formája, az emlékezet közvetítését kiiktató inzultáló jelenlét a tér újfajta

szétteríti. Silió történetével szintén az Öregember lehetséges emlékeit akarja előhívni,¹⁹⁹ az étterem mosdójában pedig a belügyi elhárítószervek vallatóstábjának megfigyelőbunkerét mutatja meg neki. (111–112) A narrátor tehát emlékezés helyett emlékeztet, maga is archívumokat felhasználva szembesíti feltételezett múltjukkal az Öregembert és az Öregasszonyt, hogy hozzáférhessen emlékezetükhöz. Az élő emlékezet és az emlékeztetés megkülönböztetése kap ily módon hangsúlyt, amely az archívumnak magának kulcsjellemzője, hiszen – ahogy Derrida megfogalmazza – „az nem lesz soha egyenlő sem az emlékezzel, sem az anamnézisszel mint spontán, életteli és belső tapasztalattal. Pont ott jön létre, ahol a fent nevezett emlékezet eredendően és strukturálisan csődöt mond”.²⁰⁰ Az archívumra tehát csak az emlékeztetés jellemző, nem képes hozzáférni az emlékezés eleven, belső tapasztalatához.²⁰¹ A narrátor így mintha maga is archívumként működne, emlékeztet, hogy az emlékezést tetten érhesse, ami ugyanakkor kudarcot vall, hiszen nem fér hozzá az Öregek emlékezetéhez. Emellett maga a szöveg is archívumként jelenik meg, a fentebb felsorolt, általa felvonultatott és bemutatott archívumok tárhelyeként.²⁰²

kezeléséhez is kötődik: az inzultáló jelenlét a bizonyos helyekhez kapcsolódik. A *Film*, a hely mészőlyi poétikájának legfontosabb szövege, úgy teremt kapcsolatot két párhuzamos történet között, hogy ugyanaz a helyszín két különböző időszakban jelenik meg benne. [...] Nádas közvetlenül kapcsolódik a tudat struktúráinak ilyen megsemmisítéséhez. Mindaddig nem fogjuk fel teljes radikalitásukban Nádas regényeit, amíg a tudat struktúráihoz akarjuk kötni őket. De legalább annyira lényeges, amiben Nádas ellentmond Mészőlynek, mint amiben követi őt. Először is, amíg a *Filmben* az emlékezés kiiktatása úgy jelenik meg, mint művészi törekvés, mint a kortárs művészet és a kortárs film egyik mediális eszköze [...], addig Nádas számára a realitás megjelenése az, ami szemben áll a művészi törekvés (és a medialitás) bármilyen formájával. A realitás inzultálja a megjelenítést, nem a megjelenítés (film) medialitása inzultáló.” Bagi, *I. m.*, 244–245,

- 199 „Sztanislavszkij módszere [a színészek arra való ösztönzése, hogy idézzék fel azokat az élményeket, amelyek a múltban megtörténtek már velük] szerint közöljük az Öregemberrel, hogy feltevésünk (ajánlatunk) szerint a váratlan tikkelés egy hatvan év előtti, számára különösen emlékezetes jelenetre utalhat, anélkül hogy maga az emlék egyelőre tudatos lehetne benne. Vagyis pillanatnyilag nincs többről szó, mint egy fiziológiás reflexről, amit először az Öregasszony se vesz észre, s lehetséges, hogy a háttéréről nem is tud. De ez bizonytalan. A magunk részéről egy többé-kevésbé dokumentálható történetet igyekszünk részletezni, mintegy ösztönzésül, hogy az Öregember is ráharapjon a sajátjára, kiegészítse vagy utólag megváltoztassa. Az ajánlott időpont a fontos. Találomra 1912 egyik augusztus délutánját jelöljük meg, hat és nyolc óra között, három hónappal a véres tüntetések után. S feltesszük (illetve állítjuk), hogy a váratlan emlékkép, ami a tikkélést előhívta, talán éppen ezekhez a napokhoz kapcsolódik.” (8)

200 Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 20.

201 Derrida máshol az írás kapcsán is megteszi ezt a megkülönböztetést: az írás is csak az emlékeztetésre lehet alkalmas. (Jacques DERRIDA, *Platón patikája* = Uő: *Disszemináció*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1998, 90.)

202 A fényképekről például csak a szövegen keresztül van tudomásunk, a szöveg teremti meg őket. Milián Orsolya e fiktív képeket „a textus által performatív módon létesített faktumoknak” tekinti, amelyek hipotetikus materialitással bírnak. S ez alapján a regényt a benne szereplő képek szöveges archívumaként, „tartályaként” tekinti. MILIÁN Orsolya, *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* = „Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!” Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei, szerk. SÁGHY Miklós, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 16. A szerző Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című művét vizsgálva beszél erről, mivel ott is megjelennek képi archívumok, sőt, magának a műnek egy fiktív festmény szolgál alapul, melyet csak az írott szöveg leírásából ismerhet az olvasó. A *Hajnali háztetők*ről szóló fejezetben erről bővebben is szó lesz. Vö. III. 1. fejezet.

Az archívum működésének érzékletes önreflexív alakzata a regényben a *rács*, amely azt egy másik oldaláról világítja meg:

Kameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre közről, a kerek diófa asztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvető szálak sűrű rácsozata. Ez a majdnem képletszerű, elemi látvány a lényeket nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: *rács*, amire a bársony előbb szösz-szájai vannak rádolgozva, mintegy a rácsba kapaszkodva. A dolog technológiája nyilván azt akarja biztosítani, hogy a bársony bársony legyen, s olyannak mutassa magát, mintha szó se lenne másról. (87)

A kamera az, ami „láthatóvá” teszi számunkra az általa megjelenített dolgokat, és igyekszik akként megmutatni őket, amik – ahogy a rács biztosítja, hogy „a bársony bársony legyen”. A narrátor ezt próbálja megvalósítani, amikor elrejtőzik az Öregek elől, hogy azok elfelejtkezzenek jelenlétéről, ahogy a be nem avatkozás elve is az ábrázolt tárgy autentikusságának megőrzését célozza, hogy azt érintetlenségében, befolyásoltság nélkül jelenítse meg. (107)

A *rács* önreflexív alakzata azonban rámutat arra is, hogy bár a kamera egyfelől számunkra lehetővé teszi a látást, egyben korlátozza is azt: csak azt láthatjuk, amit megmutat. Másfelől megjeleníti és láthatóvá teszi a dolgokat, amelyek megjelenítése viszont szintén függővé válik tőle – ahogy a tekintetünk összefonódik a kameráéval, a szösz-szálak is úgy kapaszkodnak a rácsba: a dolgok megjelenítése elválaszthatatlanul kapcsolódik össze a megjelenítő médiummal. Erre hívja fel a figyelmet a szöveg, amikor a kamera módosító és torzító hatására több helyen is reflektál: „És itt rajzolódik ki a mosolyszerű vonás is az Öregember tükörképén – bár nem függetlenül az üveg egyéb fényfoltjaitól, ami mindig *módosít*.” (86 – kiemelés: V. M.); „A *túlzásig* vitt nagyítás elmaszatolódott foltokat mutat a sámlí sarkán.” (124 – kiemelés: V. M.); „[...] megelégszünk a *torzító* skurccal. De ennek több szempontból örülhetünk. Az Öregember olyan méreteket kap így, amilyenel soha nem rendelkezett – még ha egy hajdani dölyföt, kihívó peckességet gondolunk is bele a megrokkant csoszogásba.” (162 – kiemelés: V. M.)

A torzításoknak viszont „örülhetünk”, mert felhasználhatjuk őket az ábrázolásában, vagyis azok a megjelenítés részévé válhatnak, és a dolgok olyan oldalát mutathatják meg, amilyenek soha sem voltak. Láthatjuk itt, hogy a narrátor már a kép rögzítésekor annak

olvasási lehetőségeit fontolgatja, amelyeket egyrészt a kamera működése tesz lehetővé, ugyanakkor, mivel a narrátor azonnal „olvassa” is ezt a képet, rögtön rögzíti is annak értelmezési lehetőségeit a szöveg olvasója számára. Ezen a ponton elválik a narrátor beszédhelyzete és a kamera látószöge, a narrátornak magának is „olvasnia” kell a kamera által közvetített torz képet. Ennek következtében egyfelől hasonló szerepbe kerül, mint az olvasó, másfelől saját maga által kijelölt narrátori pozíciója inog meg. Kérdés, hogy milyen hatással van ez magára az olvasóra: elfogadhatóak-e számára a narrátor javaslatai, s így a „mi” kategóriájába beletartozónak érezve magát közösséget vállal vele, vagy a narrátor bizonytalansága éppen ellenkezőt, gyanakvást vált ki belőle.

A *rács* alakzatának kibontása a következőképpen folytatódik:

De az ilyen titkolózás ebben a szobában már rég nem időszerű. Úgy volna helyes, ha ez a megfigyelés szakmailag is fel tudna lelkesíteni bennünket. Még azt is megtehetjük a hamisítás veszélye nélkül, hogy olyan beállításokkal adunk térbeliséget a szobának, ami nem kendőzi el: celláról van szó (ami különben franciául szellemesen sejtet is jelent). Sejt, rácsokkal. Cella, rácsba bedolgozva. Rácsozat, ami az átmeneti takarásokon áttör. [...] Megelégszünk a kertre néző ablakráccsal, a rács árnyékának a rögzítésével, ahogy mindenbe beleeszi magát. (87)

A terítő felfeslett az idők folyamán, és így rálátást biztosít a technológiára, amely létrehozta, nem titkolózik. Ebben a szellemben akarja a kamera bemutatni a szobát kendőzetlenül – maga is „a bársonyt bársonyként” –, megmutatni, ahogyan a rács árnyéka mindenbe beleeszi magát, az elválaszthatatlan összekapcsolódást, ahogy az archívum struktúrája beleeszi magát az általa rögzített dologba.²⁰³ Ez egyben tehát vonatkozik a kamerára, amely ugyanúgy archiváló eszközként működik (műveletei a szövegben: visszatekerés, ismétlés, lassítás, kinagyítás, újrarögzítés), s mint ilyen, struktúrája, működése kiiktathatatlan a megjelenítésből. A dolgok totális megjelenítése már csak azért sem lehetséges egy külső médium által, mert az önmaga eltörlésével, áttetszővé válásával járna.²⁰⁴ Ezt az áttetszőséget maga a szöveg is megkísérli elérni nyelvi megalkotottságának

203 „Az archiváló archívum technikai szerkezete az archiválandó tartalmat is meghatározza, létrejöttében éppúgy, mint a jövőhöz való viszonyában.” DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 25.

204 Derrida az archeológus vágyaként tárja fel ezt a működést: „az ásatás sikere egyet jelentene az archivárius eltörlésével: ez esetben az eredet önmagától beszélne. Az arkhé csupasznak látszik, és úgy tűnik, mintha nem volna archívuma. Maga tárja fel és értelmezi önmagát. (!!!) »A kövek beszélnek!« JELEN időben. Hüpomnézisz nélküli anamnészisz! Az archeológusnak ezáltal sikerül elérnie, hogy az

elrejtésével, miközben a *rács* önreflexív alakzatával és a kamera működésének színre vitelével éppen arra reflektál, hogy ez maradéktalanul nem lehetséges. A szöveg ebben saját működését is leleplezi.

Emellett maga a narrátor is archívumot hoz létre, amennyiben mindent rögzíteni kíván válogatás nélkül, s e rögzített mozzanatok, „képeket”, valamint a különböző archívumokat egymás mellé helyezve mutatja be. S bár maga a narrátor megpróbál jelentést tulajdonítani ezeknek és feltárni a közöttük levő lehetséges kapcsolatokat, ezt nem sikerül kétséget kizáróan véghez vinnie, így a megalkotott szöveg szintjén továbbra is a mellérendelés viszonya marad érvényes. Érdekes lehet itt utalni Aleida Assmann megkülönböztetésére funkcionális emlékezet [Funktiongedächtnis] és tároló emlékezet [Speichergedächtnis] között.²⁰⁵ Utóbbi válogatás nélkül, egyenrangúként kezeli a rögzített dolgokat, mint maga az archívum, amely „minden iránt érdeklődik, számára minden ugyanolyan fontos”.²⁰⁶ A funkcionális emlékezet ugyanakkor csoporthoz kötődik, szelektív, normatív és jövő-orientált – kulturális keretbe foglalt jelentés-teljes konfiguráció. A funkcionális emlékezetben strukturálatlan, összefüggéstelen részletek nyernek távlatot és relevanciát, kapcsolatokba, konfigurációkba és értelmes kompozíciókba rendeződnek – mindez teljes mértékben hiányzik a tároló emlékezetből. A kulturális funkcionális emlékezet egyéni személyekhez kapcsolódik, akik azt újra-megtestesítik hordozóiként és megszólítottjaiként. A tároló emlékezet ellenben nem nyújt ehhez hasonló alapot az identitás számára, alapvető funkciója a megőrzés. Új módokon rekonstruálja azt, ami elvesztette relevanciáját a jelen számára – a múlt emlékeinek az emléke, amely tekinthető ugyanakkor a jövőbeli funkcionális emlékezetek fontos gyűjteményeként, amennyiben minden kulturális megújulás és változás számára alapvető forrásul szolgál.²⁰⁷

E megállapítások azért bírhatnak jelentőséggel a *Film* tekintetében, mert a narrátor fentebb leírt tevékenységét, jelentéstulajdonító kísérleteit párhuzamba állíthatjuk a funkcionális emlékezet működésével. A tároló emlékezet archívumai közötti kapcsolatok azonban kizárólag lehetőségként – leginkább gyanúként vagy akár vádként – merülnek fel

archívum használhatatlanná válják. Eltörli önmagát, áttetszővé, mellékessé válik, hogy az eredet *in persona* mutatkozhasson meg. Közvetlenül, közvetítő és késedelem nélkül.” DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 86.

205 Vö. Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. BECK, 2006; valamint egy újabb, átdolgozott kiadás angol nyelven: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, New York, 2012.

206 Assmann Ernst is idézi: *Archívumok morajlása*, 143.

207 Aleida ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization*, 123–130. A tároló emlékezet ilyen jellemzése párhuzamba állítható a „fikció kertjeként” értett archívummal. E fogalmak és a fentebbi érvelés a *Párhuzamos történetek* tekintetében is fontos lesz. Vö. IV. fejezet.

a narrátor részéről, mivel nem képes hozzáférni az egyének – az Öregek – emlékezetéhez, nem tudja rekonstruálni vagy megteremteni és visszavezetni azokat a funkcionális emlékezet területére. Miközben a gyanú révén, a vallatás során, a különböző források és dokumentumok beemelésével és (önkéntes) egymás mellé helyezésével éppen ez volna a célja. Ezáltal egy lehetséges történet rajzolódik ki, amely ugyanakkor elkerülhetetlenül az értelmező olvasás részévé válik. Ám ha maga az olvasó is e bizonyítékokat faggatva próbálja meg alátámasztani ezt a történetet, azzal kell szembesülnie, hogy e nyomozás végén nem mondható el a házaspár történetéről semmi, ami a bizonyosság erejével bírna. Végül csak a narrátor által felsorakoztatott különböző archívumok szolgálhatnak bizonyossággként, a közöttük levő összefüggések azonban feltáratlanok maradnak. Ezzel egyszerre az értelmezés önkényességére, és saját maga működésére is rámutat a szöveg. Ebből a szempontból lehet úgy tekinteni a *Filmre*, mint az olvasás működésének iróniájára: azt mutatja meg, hogyan esik az értelmezés az esetleges áldozatául – amely a kitartó és alapos nyomozás ellenére hatásként (gyanúként) mégis érvényesül –, miközben a bizonyosság helyett végül csak a lehetséges marad.²⁰⁸ Mindezt azonban reflektálatlanul hagyja a szöveg. Ennek következtében a szöveg tulajdonképpen továbbra is megmarad a tároló emlékezet szintjén, nem lép ki – mivel a narrátor sem képes kilépni – az archívum dimenziójából, még ha fel is térképezi e kilépés lehetőségeit.

A narrátor tehát, miként az archivárius is, rendez és fókuszál, ily módon a rendszerezés elvét az elbeszélő határozza meg és érvényesíti munkája során, mivel az általa létrehozott rendet saját rendszerező, értelmező műveletei határozzák meg. Derrida az archívumra úgy tekint, mint az *archiváriusi erőszak*²⁰⁹ hatalmának megnyilvánulására, amely egyszerre teremtő és megőrző; nomologikus: törvényt szül és betartatja azt. Ennek révén az értelmezés összefüggés-teremtő és ezáltal rendszerező műveleteiben rejlő erőszak is az archiváriusi erőszak egy fajtája lenne, amely a regényben a rendezés (törvényhozás)–forgatás (végrehajtás) révén manifesztálódik,²¹⁰ s amelyet – ahogyan azt a fentebbi

208 A bizonyosság helyett tehát csak lehetséges kapcsolatok, összefüggések jönnek létre, amelyek ugyanakkor potencialitásukban mégis megmaradnak, hatnak az értelmező olvasásra, miközben egyáltalán nem biztos, hogy jelentőséggel, jelentéssel bírnak, illetve még ha bírnak is, az nem feltárható a szöveget vizsgálva – ez a fajta poétika a *Párhuzamos történetekben* is meghatározó: számtalan összefüggés, érintkezési pont van a regényben, melyet az elbeszélés nem tár fel – sőt többnyire nem is reflektál ezekre –, s melyeket – ha egyáltalán észre vesszük őket – a szövegbeli olvasói nyomozás révén sem lehet maradéktalanul felfejteni. Ugyanakkor e potenciális érintkezések révén azt a hatást, érzetet teremti meg a szöveg, hogy minden mindennel összefügg. Vö. *IV. fejezet*. (A bizonyosságot felváltó valószínűség megidézheti a kvantummechanika felismeréseit is, illetve Ottlik és Mészöly erre való reflexióját, vö. *II. 1., III. 2. fejezet*.)

209 Derrida hivatkozik Walter Benjamin *Az erőszak kritikája* című szövegére, amely az állam és hatalom kapcsán feltárja a jogteremtő és jogfenntartó erőszak működését.

210 A szöveg a rendezés önkényességére egy szimbolikus jelenetben reflektál: a narrátor a fotókat kártyalapok mintájára rendezgeti az asztalon, hogy megteremtse közöttük az összefüggéseket: „A fotók

elemzéssel igyekeztem megmutatni – működése közben ér tetten a szöveg. A regény a technikai médium és az archiváló vágy visszasságain túl tehát annak etikai vonzataira is rámutat: az archívumban rejlő hatalom ellentmondásosságára. A vágyat, amely arra irányul, hogy az elevent és a pillanatot ismételhetővé, hozzáférhetővé tegyük, csak a rögzítés által lehet beteljesíteni, így az éppen az archiválás hatalmi struktúráján feneklik meg és válik lehetetlenné: a rögzítés, a birtoklás, a megfigyelés révén éppen elevenségétől fosztja meg a dolgokat.

csupán kiragadott részleteket tudnak adni, mindegyik mást, és a mi dolgunk, hogy helyes sorrendbe szedjük őket.” (175) A kiragadott részletek rendezgetése a filmbeli vágások összeillesztésére utal.

II. 2. 4. „Árnykép-portré” – fotográfia és archívum

A forgatás célja ellenben kimondottan az Öregember és az Öregasszony minden mozdulatának, eleveenségének rögzítése. Az út végén a teljes megjelenítés e kísérletét láthatjuk, amikor a narrátor egyszerre előlről és hátulról filmezve akarja „megismételni” a házaspárt. Ugyanígy kétségbeesett kísérletet tesz az Öregember arcának utolsó tetten érésére, amikor gázöngyújtóját tartja elé, ezáltal pedig talán éppen a férfi utolsó rohamának kiváltójává, s így közvetve halálának okozójává válik.²¹¹ Az Öregasszony halála előtt szintén annak tökéletes képét akarja elkészíteni:

[Az Öregasszony] Összekulcsolt kézzel ül a kád szélén, és a félig nyílt ajtó ikon-résébe kereteződik, mintha ő is valamilyen „kivágot” volna.
(136)

Vonásai egy túlságosan is távoli kép és emlék lehetőségeit tükrözik. Először oldalról közelítjük meg (ha nyíltan eléje lépnénk, biztos kizökkenne, és folytatódna a megszokott),²¹² s igyekszünk annyira élessé tenni a profilt, hogy a legkisebb hajlat is emlékezetben maradjon – majd szándékosan rosszul exponálunk. Nem lesz könnyű a várt eredményt elérni. Mégis törekednünk kell, hogy csak az Öregasszony alakját égessük feketére: elsősorban a fejet és a mellkast (ami a portrészobrok szokásos csonkítása), míg a háttér és közvetlen környezet jobb, ha világosabb marad. [...] Olyan így, mint egy kinagyított árnykép-portré; s annyira mozdulatlanul is áll, hogy teljesen hihető: most csakugyan önmaga árnyképe. (145)

Ezek a képek olyan pillanatokban próbálják megragadni az Öregasszonyt, amelyekben megfelelkezik arról, hogy megfigyelik, és eltávolodik a jelentől gondolataiban, egyfajta mozdulatlanságba réved. Ekkor már az Öregasszony maga is árnyképpé, saját maga

211 „S mivel a fény kevés, hogy a részleteket kiemeljük, legalább az arcot szeretnénk utoljára tetten érni, erről nem mondhatunk le. S hogy minél egyszerűbben essünk túl rajta, a gázöngyújtónk szelepét a legerősebbre állítjuk, és odatartjuk az arca elé. A sistergő láng ujjnyi magasra lövődik ki. Lehet, hogy ettől (mert váratlan ijesztésként éli át) vagy ettől függetlenül is – mindenesetre még hosszabb ideig akad el a lélegzete, mint a régi fiú-árvaháznál a roham kezdetén.” (113)

212 Ez a zárójeles félmondat ismét ellentmondást rejt magában, amennyiben a megszokottból zökken ki az ember általában, itt viszont épp a kizökkenés hozná vissza a megszokottat. Itt a „kizökkenés” állapotában kívánja megtartani a narrátor az Öregasszonyt, s tart attól, hogy ebből „kizökkenti”, helyesebben visszazökkenti a megszokottba.

árnyékává változik, csak távollétében van jelen. Ekkor válik maga is olyanná, mint az archívumban rögzített, elevenségét veszített pillanat: „Vonásai egy túlságosan is távoli kép és emlék lehetőségeit tükrözik.” (145) Gondolhatunk itt a fotográfia Thanatosz-effektusára, amelyet Hans Belting a következőképpen fogalmaz meg: „A kép hasonló módon különbözik a testtől, mint az árnyék, egyúttal viszont árnyék módjára hasonlít a testre. [...] az árnyékot mindörökké rögzítették a csupán egy pillanattig tartó helyzetben. Ezt hívták később a fotográfia Thanatosz-effektusának.”²¹³ Eszünkbe juthat ugyanakkor ennek kapcsán Mészöly *Saulus*-ának példázata is a tamariszkuszágról, amely ezen a ponton *a Filmben* mintha ténylegesen megvalósulna: az ágat „előbb le kell törni, csak akkor találkozhatik az árnyékával”.²¹⁴ Ehhez hasonlóan csak akkor képes a kamera a kívánt képet elkészíteni, amikor az Öregasszony önmaga árnyképévé válik, ahogyan a rögzítés megfosztja elevenségétől.

Haláluk az archívumban rejlő fenyegetés manifesztációjának is tekinthető: az Öregek előbb csak elnémulnak, néhol tárgyakhoz válnak hasonlatossá,²¹⁵ majd egyre inkább halványodnak és gyengülnek, ahogyan a kamera rögzíti minden mozdulatukat. Mikor a narrátor otthonukat átkutatva az életüket veszi lajstromba,²¹⁶ az archívum e fenyegető működésére a szöveg is reflektál:

Éppen most tehetünk úgy, mintha élne [az Öregember], és a nyomozásunkkal ölhetjük meg annyira, hogy ne fogjon rajta a halál. Pillanatnyilag az Öregasszony a nehezebbik eset; őt egyelőre csak szeretnénk a fenti módon »megölni«. De él és hallgat. (137)

213 Belting Dante képelméletéről szólva a kép és a halál kapcsolatáról így ír: „A kép a halál révén a távollét rejtélyébe merül, ennek köszönheti legmélyebb értelmét. [...] A kép ontológiai aspektusa a halálhoz kötődik, mert a látszat egy olyan veszendőbe ment és lényegi léthez jut, amely számára nincs más hely a világban.” Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 221–222; 226–227. Belting mellett Maurice Blanchot is összekapcsolja a képet a halállal, miszerint a holttest önmaga képévé válik. Maurice BLANCHOT, *A képzeletbeli két változata* = Uő., *Az irodalmi tér*, ford. NÉMETH Marcell, Kijárat, Budapest, 2005, 211–218.

214 „Az idegen lassan előrehajolt. A hold nem szemből sütött már, hanem oldalról, és egy tamariszkuszág árnyékát tolta a lábunk elé. [...] mielőtt hátradőlt volna, letört egy gallyat, és odafektette a csipkés árnyéokra. De úgy látszik, nem bízott benne, hogy értem a példázatot. Mint egy igazi sófér, megismételte a mozdulatot: fölemelte, újra visszafektette a földre az ágat. És én tényleg csak akkor értettem meg: hogy előbb le kell törni, csak akkor találkozhatik az árnyékával.” MÉSZÖLY Miklós, *Saulus*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 116–117.

215 „Másképp a világítás is segíti őket, hogy egy elbizonytalanodó térbeliségben határozódjanak meg, egyenrangúan az egyéb tárgyakkal.” (49) A tárgyi világ mészölyi ábrázolása kapcsán szó volt arról, hogy az egyenrangúsítással kapcsolatban áll a tárgyak központi szerepe is Mészölynél, amennyiben azok az emberrel egy szinten, egyenrangúként jelennek meg. Vö. *II. 1. fejezet*.

216 „Hosszúra nyúló látogatásunk során nem fog maradni egyetlen fiók és polc sem, amit az Öregasszony beleegyezésével végig ne kutatnánk.” (93)

Ahogy a nyomozással²¹⁷ és a filmezéssel a narrátor egybegyűjt minden információt róluk, az archívum merevségébe zárja, elevenességüktől fosztja meg őket, ezáltal képes biztosítani az ismétlés végtelen lehetőségét, vagyis hogy „már ne fogjon rajtuk többé a halál” – de csak az emlékeztetés értelmében, mivel a „gyilkosság” megtörtént, soha nem lehetnek többé elevenek. Itt ismét megfigyelhető: az archívum, ahogy létrehozza magát, eltörli az eredetét,²¹⁸ és annak helyébe lép. Ezért is nem találkozunk az élő emlékezet működésével, csak emlékeztetés történik a kívülre helyezett emlékezet dokumentumai révén, amely – mint fentebb láttuk – nem képes működésbe hozni az élő emlékezetet. Legalábbis ehhez a narrátor és így az olvasó sem képes hozzáférni, mivel a házaspár néma marad, s végül halálukkal véglegessé válik a felejtés, mivel csak az emlékeztető archívumok révén próbálhatunk meg hozzáférni a történetükhöz, ami, mint tapasztaltuk, nem jár meggyőző sikerrel.

Kérdés az utóbbi idézet („Éppen most tehetünk úgy, mintha élne [az Öregember], és a nyomozásunkkal ölhetjük meg.”) kapcsán, hogy vajon a házaspár némasága nem éppen abból ered-e, hogy már eleve „halottak” voltak, hiszen a szöveg írása a felvételek rögzítése és haláluk után kezdődik a szöveg szerint (többször találkozunk a jövőre, a halálukat követő időre vonatkozó utalásokkal is), s az egyetlen mondat, ami „elhangzik”, korábban már maga is egy archívum részévé vált. Ez esetben pedig már „csak” a narrátor utólagos, nyomozással elkövetett gyilkosságának vagyunk tanúi. Ebből a szempontból (is) különös jelentőséggel bírnak a regényben szereplő fényképek, s B. N. ahhoz fűzött leírása, kommentárja. Maguk a fényképek a már említett helyszínen készültek, és a Maros utcai zsidó kórház nyilasok általi felszámolását dokumentálják, velük szembesíti az Öregasszonyt az elbeszélő. Lénárt Tamás párhuzamot von az Öregek és a képeken szereplő áldozatok között: „a nem sokkal halála előtt álló Öregasszony éppúgy hasonlatossá válik az áldozatokhoz a »nyugdíjas és fegyintézeti« hangulatú szobában, ahol a narrátor *felgyűjtja*, majd lekapcsolja a villanyt, mint az Öregember, akinek teteméről szintén készül fénykép, valamint a kamerával való szembesülése mintegy magyarázza a

217 A nyomozás Mészöly prózájában központi jelentőségű (elég csak *Az atléta halálára* vagy a *Saulusra* gondolni), ahogyan az itt tárgyaltak is illeszkednek a nyomozás átfogóbb témájába. E dolgozat keretei között sajnos nincs rá mód, ellenben mindenképpen érdemes megvizsgálni a nyomozás és az archívumok viszonyát, valamint összehasonlítani, miként valósul meg és milyen szerepet játszik a nyomozás e három regényben.

218 Erre a fenyegetésre hívja fel a figyelmet az írást tárgyalva Derrida: az írás *pharmakonként* egyszerre gyógyszer és mérge, megőrzi, amit lejegyez, ám ezzel egyszerre eltörli azt, ami létrehozta, „apagyilkosságot” követ el. „Hozzáadódik és szemben áll vele, miközben megismétli és elfoglalja a helyét.” Jacques DERRIDA, *Platón patikája* = Uő: *Disszemináció*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1998, 91.

kivégzettek puskacsővel való szembenézését”.²¹⁹ B. N. fényképekhez fűzött kommentárját a narrációval párhuzamba állítva részletesen elemzi Lénárt, és az iménti kérdés szempontjából fontos megállapításokat tesz. Azért is kínálja magát a két narráció összehasonlítása, mert a kép leírása maga is két szálon fut: „az eddigi, többes szám egyes személyben megszólaló narrátort, aki az elbeszélésnek ezen a pontján már határozottan emberi alakot ölt, tesz-vesz az Öregasszony otthonában, kiegészíti B. N. szűkszavú leírása a fényképekről, amely igen szorosan a képi látvány kiegészítésére, magyarázatára szorítkozik.”²²⁰ Lénárt a kettős bemutatás tétjét a „halott archívumnak”, jelen esetben a „halottak archívumának” a „megjelenítésében, animálásában” látja. Ugyanakkor Lénárt szerint a kivégzés közölhetetlenségét viszi színre a szöveg azáltal, hogy míg B. N. a néma fotográfiákat kísérli meg szűkszavúan megszólaltatni, a narrátor egy összeszorított száj mozdulatlan képével kísérné némán a képek bemutatását.²²¹ S végül megállapítja, hogy „B. N. beszámolója tulajdonképpen ugyanezzel az eljárással él, amikor, ténylegesen a kimondhatóság határait feszegetve eltárgyasítja, majd életre kelti az áldozatokat; a szenvtelen leírás mindvégig az élő, emberi és élettelen, tárgyi motívumok (»hézagolás« – »gyurmolódás«, »fölny« – »drótmerev«, »idegesség« – »nyers észrevétel« stb.) modulációjával jut el a nyelvi kifejezhetőség határzónájába, amely csupán a törekvés reménytelenségét – végeredményben tehát az elhunytak emlékezetének lehetetlenségét – dokumentálhatja.”²²² A narráció életre kelti az archívumot, de saját archivárius tevékenysége révén csak újra elpusztítja azt. Ugyanakkor mivel az archívum, amit „életre keltett” a narráció, maga is csak a szövegen keresztül hozzáférhető számunkra, s így már mindig is csak a (hipotetikus materialitással rendelkező) archívum archívumával találkozhattunk, azzal a felismeréssel jár, hogy az archívum megelevenítése maga is csak a szöveg egy effektusaként megy végbe.

A narrátor archiváriusként ily módon létrehozza az archívumot, ugyanakkor egyszerre az archívum olvasójaként (a kamera lencséjén keresztül, a nézők tekintete révén, valamint amikor visszanézi a felvételeket, majd ezt a látványt leírja), „életre keltőjeként” is működik. E működés tettenérése is megjelenik a szövegben: a forgató-narrátor megjelenítéstechnikája révén, amikor a mozdulatot akarja a kamera által megragadni és láthatóvá tenni. Ilyesmi történik, amikor a mozdulatlanságból igyekszik kibontani a mozdulat szándékának első jelét, a mozdulatlanság és az elevenesség közötti átmenetet:

219 LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás*, 192–193. Kamera és fegyver, fényképezés és lövés (az angol nyelvben közös szóval is kifejezik: „shot”) párhuzamba állítása közkeletűnek mondható.

220 *Uo.*, 191.

221 *Uo.*, 192.

222 *Uo.*, 193.

Kiválasztjuk a pillanatot; mikor az elmozdulás még éppen mozdulatlanság, még annak is látszik, pedig már nem az. S ez a jelentős mozzanat, ha van türelmünk szétbontani, ami úgyis látszólag van együtt, noha véglegesen. (158)

Ennek eszköze a lassítás is: „Ezeket a másodperceket jobb, ha lassítva adjuk, az *átmenetek fokozatait*, ahogy egyre *észrevehetőbb* lesz rajta egy sajátos rángás, egészen más, mint az eddigiek.” (141 – kiemelések: V. M.) Az átmenetek fokozataiban, a láthatóvá, észlelhetővé válásban, a „létrejövésben”, a „mozzanatok közötti rés” felszámolásával akarja megragadni a tárgyakat, tárggyá válásuk folyamatában, „jelenléttelen-jelenlétük” érzékeltetésével. A tettenérés, amely Mészöly prózájában meghatározó motívum, itt a narráció nyíltan vállalt és a rendezésben bemutatott szervezőelvévé válik.²²³ Kérdés, hogy sikerrel jár-e, illetve egyáltalán lehetséges-e a rések megmutatása az archívum struktúrájában? Az archívum egyik legalapvetőbb jellemzője, hogy diszkrét, egymástól különálló elemeket tárol, „nem hermeneutikai összefüggéseket hoz létre”, az igazi „archeológiai tekintet: az adatok közötti hiányokat nem tölti ki empatikus imaginációval”.²²⁴ A *Filmben* bár a narrátor ilyen archeológiai tekintettel szándékozik szemlélni a dolgokat – elméletben, a gyakorlatban azonban, mint láttuk, ezt nem képes megvalósítani.

Ismét egy ellentmondással találkozunk tehát, amely a működés kimondott, explicit elve és megvalósulása között feszül. Ez az ellentét azonban törvényszerű is, már magában a szöveg struktúrájában benne rejlik, amennyiben – Barthes alapján – „az elbeszélés egy diskurzus mozgékony szerveződése az archívum konstellációjával szemben”.²²⁵ Már csak azért is, mert az archívumot a diszkrét elemek közötti hiányok jellemzik, míg a narráció e hiányokat természetéből fakadóan igyekszik kitölteni. A *Filmben* folyamatosan

223 A narrátor e szándékára vonatkoztatható Mészöly egyik rendkívül sűrített esszéje, *A résről: „Tárgyat kell választanunk. A pauszpapír alá tett mozzanatok körberajzolása megtévesztő híradás a mozzanatok közötti résről.* Talán inkább a mozzanatokban meglelni a rést: valójában azokban vannak, felmérhetetlen kiterjedéssel. Sőt, meglehet, hogy mozzanatok közötti rés nincs is, mert amit annak vélünk, az a legfontosabb mozzanat. Felejtjük el a rés »kibúvóját«, s beszéljünk inkább a mozzanat önfeledt létezéséről, minden külső hívást, maga-felajánkozást elutasító »jelenléttelen-jelenlétéről« – ahol és amiben a tárgy a legteljesebben válik tárggyá, *réstelen réssé.*” Mészöly, *A tágasság iskolája*, 250.

224 ERNST, *Archívumok morajlása*, 118; 169.

225 Roland Barthes megállapítására Wolfgang Ernst utal, az idézett szövegrész így folytatódik: „utóbbi egy másik időt jelent ki, mint az elbeszélt tárgy ideje, »egy komplexebb, parametrikus, nem lineáris időt«”. ERNST, *Archívumok morajlása*, 161.

felbukkanó ellentmondások²²⁶ tehát már eleve benne rejlenek a mű elbeszéléstechnikájában, a megjelenítés struktúrájában, vagyis a két médium, archívum és elbeszélés, film és performatív megjelenítés feszültségében. Ezen ellentmondások természetükből eredően feloldhatatlanok. Ebben az értelemben a kiinduló kérdés, hogy lehetséges-e a működés, s így a valóság tettenérése a próza, az elbeszélés médiumában, maga is problematikussá, eldönthetlenné válik, s a válasz csak egy paradoxon lehet: amint tetten érhető a működés, rögtön ellentmondással találjuk szemben magunkat, s a folyamat újból kezdetét veszi – ám a szöveg éppen e paradoxon révén mégis képes rámutatni a médiumok működésének egy lényegi vonására. Ilyen értelemben tudja megvalósítani a Mészöly által hitelesnek tartott rámutatás gesztusát. A megnevezés helyett – mely a médium működéséből kifolyólag lehetetlen – a működést éri tetten és leplezi le.²²⁷

226 Ezekre Sággy Miklós is felhívja a figyelmet, s számos példát is hoz rájuk könyvében. SÁGHY, *A fény retorikája*, 170–172.

227 Vö. II. 1. fejezet.

II. 2. 5. A hely atmoszférája

Az archívum működésével szemben a szövegben olyan elemek is megjelennek, amelyek sokkal inkább köthetők az emlékezet működéséhez. Ezek jellegzetességét az emlékeztetéssel szemben, a *megidőzés* jelenségével lehetne legjobban megragadni: ilyen felidező szerepet töltenek be a helyszínek és egyes műalkotások a műben. A szövegben uralkodó egyidejűség az időben előre és hátra utalások mellett a különböző történelmi idősíkok egymásra vetítésében jön létre, amelyeket a helyszín köt egymáshoz. A tér által egymásra rakódó idősíkok rétegzettségére Thomka Beáta is felhívja a figyelmet:

A tér képének mélységet a közelmúlt, régmúlt helyzeteinek, történelmi töréspontjainak egymásra rétegzése biztosít. Az első felvillantott kép, a jelenkori, hetvenes évekbeli városmajori, Csaba utcai, Moszkva téri sík. Erre rakódnak ugyanezen tér régebbi képei, metaforikusan és történelmi vonatkozásban is. A *biedermeier Landschaft*, a tájkép-leírás, majd a megidézett korabeli esemény, Martinovics kivégzése s egyéb pontos dátumok az időkiterjedések révén teremtik meg a képmélységet.²²⁸

A hely ezen történelmi vonatkozásainak bemutatására és megteremtésére a narrátor dr. Massány helytörténelmi leírását és Silió jegyzőkönyvét is felhasználja. A hely szorosan kapcsolódik Silió történetéhez is, aki ugyanazt az utat (amelyet a jegyzőkönyv alapján rekonstruál a szöveg) teszi meg, mint az öreg házaspár és a narrátor: „Így a mai topográfia szerint is világos, hogy az utca, amelyiken az Öregemberrel és az Öregasszonnyal haladunk, a prэшház irányából vezet a malomkő felé.” (57)²²⁹ Hasonlóan a hely idézi meg az 1945-ös kivégzéseket: „Az előtér, ahol a hullák fekszenek, néhány év óta ápolat zöldővezet, beszorítva a nemrég felépült fedett tenispálya és klubépület közé. 1945. január 14-én itt végzik ki a Városmajor utcai zsidó szeretetotthon átlagban hetven éven

228 THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Tegnap és ma, Kalligram, Pozsony, 1995, 124. A helyszín mint színhely, illetve történelmi tettenérés BALASSA Péter dolgozatában is megjelenik. (*I. m.*, 319.)

229 Korábban már idéztem Bagi Zsolt megállapítását, miszerint a *Film* a hely mészölyi poétikájának legfontosabb szövegeként két párhuzamos történet között úgy teremt kapcsolatot, hogy ugyanazt a helyszínt két különböző idősíkban szerepelteti. Bagi itt az Öregek és Silió történetének párhuzamosságát emeli ki: „A regénybeli Öregember és Öregasszony a Csaba utcán csoszog haza a Moszkva téri kiindulópontjuktól. Éppen ott, ahol 1912-ben egy utcai tüntetésben a rendőratyakban történt sebesülés után Silió Péter ismeretlen okból megölte Sax Simont. Ezt az ismeretlen okot a forgatócsoport megpróbálja tisztázni oly módon, hogy párhuzamot *teremt*nek a két idősík között, és azt *sugallják*, hogy Silió Saxnak egy kislány ellen elkövetett nemi erőszakját bosszulta meg.” (BAGI, *I. m.*, 244 – kiem. az eredetiben).

felüli lakóit”. (173)²³⁰ Szintén a helyszín utal Martinovicsék kivégzésére (14–15) és a budai vesztőhelyre, amely szintén a Városmajorban volt (s ahol először Martinovicsék kivégzését is végre akarták hajtani), és amelyet Silióné keres kalendáriumára alapján. A vesztőhelyre utal az „*Ecce Homo*” szobor is, amelyet 1725-ben állítottak a kivégzettek emlékére.

A hely folyamatosságot teremt a múlt és a jelen között – emiatt jellemzi Bagi a helyet betörési pontként, ahol a múlt jelenévővé válhat²³¹ –, s bár ennek eszközeként a szöveg felhasznál rögzített archívumokat is (lásd a helytörténetet), azok inkább csak a hely emlékezetének megjelenítését szolgálják. Ezek az archívumok nem önmagukban érdekesek, csupán a hely viszonylatában nyernek jelentőséget, amennyiben a hely atmoszférájához tartoznak, amely az itt élő házaspárról is képes talán elmondani valamit, amit ők némaságukba zárkozva nem árulnak el magukról, talán mert az szavakkal nem megragadható.²³² Valahogy úgy, ahogy Nádas Péter megfogalmazza:

A kamera a két öreg gondolatait, érzelmeit és emlékeit nem lesheti el, azokra csupán utalást tehet. De annál élesebben fedezheti fel a tárgyakat, életük és múltjuk tárgyait, múltjuk és életük tágabb környezetét, a tájat. Így tágul a kép a jelenből a múltba és a múltból a jövőbe. A kamera elfordul olykor, a tárgyak és a táj mesélni kezdik önmaguk történetét. Ami valahogy a két öreg története.²³³

Ez az, ami egy előbb, elevenebb, valóságosabb tapasztalattal szolgálhat. A kép kitágításával a dolgok atmoszférájába átszűrődött történelmet idézi fel, ragadja meg a szöveg.²³⁴ Ezt nevezi Mészöly *inzultáló jelenlétnek*, ami prózájának egyik

230 A kivégzés helyszínére a házaspár közötti résen látunk rá, s a szöveg, a kép jelenéből előre utalva, rögtön össze is köti az Öregasszonynál talált fotókkal, amelyeket egy bizonyos B. N. készített a holttestekről. Ezeket majd a forgatókönyv szerint „*egy összeszorított száj*” és a narrátor-hang tolmácsolásában B. N. közlései kísérik, amelyeket az olvasó azonban nem „hallhat”. (174–176) Ezen információk birtokában már nem tudhatjuk, hogy valóban a hely vagy inkább a – forgatás után! – megtalált fotók alapján az Öregek teremtik meg a kapcsolatot a két idősik és esemény között. Ha az időrendet vesszük alapul, a helyszín idézi fel a múltat, de a fotók által az öregek történetévé is válik.

231 BAGI, *I. m.*, 245.

232 Erre is utalhat „az összeszorított száj” már idézett képe, amely a holttestek fotográfiái láttán jelenik (majd) meg a rendezésben.

233 NÁDAS Péter, *M. M.* = Uő., *Talált cetli*, Jelenkor, Pécs, 2000, 247.

234 A kép e történeti létmódját Kelemen Pál így jellemzi: „A kép/emlék [...] egyidejűségének teljesítménye sem nem az, hogy identikusan visszahozza a múlt egy darabját, annak minden lehetséges összefüggésében, sem pedig az, hogy egy narratív struktúra idősíkjaait tartsa össze. Sokkal inkább az, hogy ezt az egyidejűséget mintegy megszüntetve-megőrizve hozza felszínre a múltbeli események azon lehetséges vonatkozásait, amelyek a jelen érdekeltségei felől relevánsak. Mészöly már idézett szavával: a lehetőségek állandó jelenlétének visszaadásával. Így a kép maga is történeti létmódra tesz szert.”

kulcsfogalmának is tekinthető. Mint láttuk (a *II. 1. fejezetben*), a *Hagyomány és forradalom* című esszéjében hasonlóan fogalmazza meg a történelemhez való viszonyt és annak lehetséges művészi ábrázolását, mely kapcsán az inzultáló jelenlét lesz a központi fogalom: korunk művészetében mindaz, ami történelmi, az aktuális *pillanat autonómiájába* sűrűsödik bele, az *egyidejűsített* történelem érdekli, mentesíteni igyekszik a történelmiséget az időhierarchia merevségétől, hogy az ábrázolt világ elsősorban inzultáló *jelenlét* legyen.²³⁵ A *Filmben* ennek megvalósítása a helyszínek révén történik meg. A bevezető fejezetben elmondottak alapján ezt nevezhetjük a hely hangulatában (mészölyi terminussal) atmoszférájának feltárásaként/megteremtéseként, amennyiben a hangulat egyik főbb jellemzője, hogy egyesíti magában a különböző időket, miközben alapvetően térbeli természetű. Itt a szöveg a helyszín időbeliségének kibontásával, az idősíkok egymásra vetítésével az időt térbeliesíti. A múlt átszűrődik – Bagi kifejezésével betör – az elbeszélés jelenébe, és áthatja azt, olyannyira, hogy a jelent is átértelmezendőként mutatja fel (az Öregekkel szembeni gyanú felkeltése révén).

KELEMEN Pál, *Kép és szöveg Mészöly Miklós Megbocsátás című elbeszélésében = Az elbeszélés módoszatai. Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 441.

235 MÉSZÖLY, *Hagyomány és forradalom* = Uő., *A tágasság iskolája*, 73 – kiem. M. M.

II. 2. 6. A kép atmoszférája

Itt érdemes megállni egy pillanatra, és magára a képre fókuszálni. Ugyanis a regénybeli nyomozás a *Filmben* a narrátor és a kamera működéséhez kapcsolódik, s tárgya vagy „gyanúsítottja” a házaspár, illetve tulajdonképpen maga a kép (amely az első kiadás borítóján is megjelenik). A nyomozás több síkon zajlik, egyrészt a filmes technika által a (látható) részletek aprólékos bemutatása, felnagyítása, feltárása révén, másrészt a helyszínhez, tárgyakhoz kapcsolódó események megidézése, azaz a hely és a tárgyak emlékezetének vallatása által. A képből azonban mindvégig nem lépünk ki, a kép határozza meg az elbeszélés jelenét: minden képen kívüli esemény magából a képből kiindulva válik a narráció részévé, onnan tett utalás a múltra és a jövőre (így jelenbeli múltként és jelenbeli jövőként értelmeződik), ami egyidejűséget teremt a szövegben.²³⁶ Ezen események az időrend alinearitása által visszaíródnak a képbe, annak részévé válnak az olvasás folyamatában. Emellett az Öregasszony és az Öregember vonzásában marad végig a narráció, ezt érzékeltetik a felidézett történetekben rejlő párhuzamok és az elbeszélést meghatározó hasonlatok is, amelyek mindent velük hoznak kapcsolatba. Ezáltal jön létre az az időtlenségérzet, amely meghatározza az olvasás tapasztalatát, s amely a képnek is eredendően sajátja, lévén a végtelenbe kimerevített pillanat.²³⁷ A korábban idézett noteszjegyzet magába foglalja azt, ami a regényből cselekményként megragadható: tulajdonképpen a séta és az egyetlen mondat – „*Emelni a lábat!*” (201) – elhangzása az, amit a *Film* megjelenít.²³⁸

Ami ezen kívül a szöveget alkotja, az tulajdonképpen a helyszín és az öreg házaspár apró részletekig menő bemutatása, az adott jelen kitágítása, amelyet leginkább a kép *atmoszférájaként* jellemezhetnénk. Mint azt igyekeztem megmutatni az előző fejezetben, az atmoszféra fogalma Mészöly esszéiben többször visszatér, és hangsúlyos alkotói elemként jelenik meg. Röviden felidézve az ott elmondottakat, az atmoszféra fogalma szorosan kapcsolódik Mészölynél a megismerés problémájához, s így a szubjektív-objektív

236 Ahogy láttuk fentebb, ez a rendező-forgató elképzelései közt is megjelenik. A szöveg ezt követően úgy valósítja meg, hogy egybemossa az egymástól független, különböző szituációkhoz és személyekhez tartozó mozzanatokat, amelyek az így létrejövő képben egymásból következnek. (118–119) Ezen túlmenően az egyidejűsítés technikájának jelentőségéről Mészöly prózájában bővebben szó esett a *II. 1. fejezetben*.

237 Minderre Mészöly is utal: „A regény: a két öreg sétája a Moszkva térről a Csaba utca végéig, a lakásukig. Meg ami rajtuk keresztül a világból, a történelemből társulni akar hozzájuk. Időtlenül sokáig csoszognak hazáig (majdnem alig egy óra hosszat).” MÉSZÖLY, *Munka közben. Regényforgatás*, 193.

238 Mészöly ezt a pillanatot, ezt a mondatot „példaszerű tömörítésnek”, időtlennek tartja: „Nyugodtan elhagyhatjuk a regényt, ennek a mondatnak a tartóssága nem változik.” MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 192.

ábrázolás kérdésköréhez.²³⁹ Mészöly szerint a tiszta objektív ábrázolás nem lehetséges, az objektívról csak „híradás” révén szerezhethünk tapasztalatot, amely továbbra sem biztos tudás, hanem inkább egy érzet, amely a tárgyhoz tartozik. Az objektivitást megközelíteni úgy lehet, hogy felmérjük a dolog lehetőségeit, megvalósulásának lehetséges variációit, amelybe beletartozik a múlt és a jövő is. Mindez része az atmoszférának, amely pont ezért nem írható le, hiszen lezáratlanság, bizonytalanság jellemzi. A megértés az ismeretnek teremt atmoszférát, amely egyben „bizonytalansági együtttható” is, és egy „árnyaltabb, összetettebb bizonyosság feltétele”, és így a hitelesség záloga lehet.²⁴⁰

A *Film* szempontjából az atmoszféráról elmondottak különösen fontosak lehetnek. Amint korábban említettem, a *Filmbeli* történetekről biztosan kijelenthető megállapításokat a Mészöly által kijegyzett két sor magába foglalja. Ezzel arra is utaltam, hogy a regényben elmondott történetek, események, személyek közötti párhuzamok és hasonlóságok nem nyújtanak biztos ismeretet, csupán hasonlítások maradnak, nem válnak azonosságokká. S mindez a szövegben folyamatosan reflexió tárgya is,²⁴¹ aminek következtében a megteremtett összefüggések újra és újra elbizonytalanodnak, ám lehetőségként továbbra is érvényben maradnak.²⁴² A *Filmet* ezért értelmezhetjük úgy, mint a kép atmoszférájának megteremtőjét vagy feltáróját. A szöveg megtartja magát a kép (és az idős házaspár) közelségében, nem lép ki annak jelen idejéből és némaságából. Mondhatjuk, hogy – hasonlóan, mint a helyszín atmoszférájának feltárásakor – a kép vonzaskörzetében mozog, s e mozgás során igyekszik feltárni annak vonatkozásait, rejtélyeit, lehetséges jelentéseit, s maga a regény tulajdonképpen e munka során jön létre.²⁴³

239 „Feltesszük, hogy ha szubjektivizálásunk programszerűen tudatos és következetes, a *maradék* – ami már ismeretelméleti okokból sem szubjektivizálható – valóban hírt fog adni, s főképp hitelesebben, a konkrétan közvetlenül megjelenni és megmutatkozni nem tudó objektív vetületről. És ez a maradék préselődik át az atmoszférába. Tulajdonképpen itt kezdhethetnénk beszélni *viszonylag* objektív ábrázolásról; ami viszont, a folyamat természetéből adódóan, inkább *megidézés* már.” (MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 253.) A kérdést részletesebben elemzem Mészöly esszéinek tárgyalásakor az előző fejezetben. (II. I.)

240 *Uo.*, 253.

241 Például: „Olyan gyanú ez, amit nem tudunk igazolni. Azonosítsuk Sax Simont a férfival, akinek valami posztósisak volt a fején?” (106)

242 A hasonlóságok és párhuzamok esetleges és önkényes voltára, „az össze nem függő motívumok összefüggésre kényszerítésére”, a tények relativitására Balassa Péter is felhívja a figyelmet. BALASSA Péter, *Passió és állathecc*, 314; 322.

243 Ebből a szempontból emlékeztet a *Hajnali háztetők* narrációjára, bár ott egészen máshogyan valósul meg ez a feltáró munka. Az elbeszélő egy (fiktív) festmény történetét meséli el, s a – könyv és a festmény – címének alapjául szolgáló élményt, s annak közvetítését viszi színre. Vö. III. I. fejezet.

II. 2. 7. „Ecce Homo”

A hely és a kép atmoszférájának, valamint az archívumoknak a tekintetében fontos a már említett „Ecce Homo” szobor (más néven: *Fájdalmas vagy Búsuló Krisztus*). Látszólag nem tölt be fontos szerepet, mégis többször történik rá utalás a szövegben: először dr. Massány szövegét idézve,²⁴⁴ majd ismét rá hivatkozva, de már az elbeszélés jelene szempontjából (115), s végül a narrátor az Öregembert is megkérdezi, hogy „mikor látta utoljára az »Ecce homo«-t?” (116) A szobor így mégis hangsúlyossá válik, amikor a narrátor megjegyzi: „Sétánkba – már csak Silió miatt is – ez a szobor illene bele jobban; de le kell mondanunk róla.” (115) Az emlékmű a Szilágyi Erzsébet fasoron található, sétánktól nem messze, s a töviskoronás Krisztust ábrázolja tenyerébe hajtott fejjel. A szobortípus gyakran előfordul utak mentén. Történetének utánanézve kiderül, hogy bár az idők folyamán lekopott, de talapzatán egy magyar és német nyelvű felirat volt olvasható:²⁴⁵ „Oh, ti mindnyájan, kik átmentek az úton, figyelmezzetek és lássátok, hogy vagyon-e fájdalom, mint az én fájdalmam.”²⁴⁶ Az útközben, a megfeszítés előtt megpihenő Krisztus szobra és a hozzá kötődő ószövetségi idézet új értelmet ad a házaspár útjának. A szobor Krisztus alakjával a passiótörténetet idézi meg, a felirat pedig kiemeli az útközbeniség és a szenvedés motívumát. A házaspár útja és a szenvedéstörténet közötti párhuzam, amelyet már az „Ecce Homo” említése (és a *Jesus Christus Superstar* dallam- és szövegfoszlánya) is megteremt,²⁴⁷ a szobor ezen további vonatkozásaival elmélyül, mivel az útonlevés, a szenvedés és még a halál közelsége is közös jellemzőjük. A szorosabb összekapcsolódás érzetét teremti meg a szöveg azáltal is, hogy miként Krisztus már ítéletének tudatában ment végig az úton, a narrátor az olvasóban azt a benyomást kelti, mintha a házaspár is már elítéltetett volna azzal, hogy egészen a regény kezdetekor utal az Öregember bekövetkező halálára: „Pillanatnyilag nem tudhatjuk még, hogy az Öregember pár nap múlva meghal, s amit most elmulasztunk, az többé nem pótolható – csupán a visszamaradt személyes tárgyakból, papírokból következtethetünk majd homályosan.” (29); s később a

244 „Nem messze innét, már akkor is ott állott a Majorból ide helyezett »ECCE HOMO« szobor egy kis liget közepén, a vasúti töltés tövében, vörösre festve. Innen már csak néhány percnyi út volt hátra a temető árkáig, a város határán túl...” (24)

245 A szobortípusról részletesebb leírást kaphatunk az alábbi oldalakon: http://www.szepsolymar.hu/alkotomuhely_mutat.php?id=88; <http://www.szepsolymar.hu/blog/ritter-gyorgy-talapzaton-i-ii/133>.

246 Az idézet a *Síralmak könyvéből* (vagy *Jeremiás síralmaiból*) való. (Síralm 1, 12) Ezáltal a szöveg megidézi Jeruzsálem lerombolásának eseményét is. Ami azért is érdekes, mert a Vérmezőnél, a Magyar Jakobinusok terénél álló Halászó fiú szobrának a *Dávid* szobor kicsinyített másaként való leírása pedig Jeruzsálem alapítására utal.

247 Balassa Péter tanulmányában ez alapján teremti meg az említett kapcsolatot: „a passió jelentése az ECCE HOMO kijelentő felkiáltás jelentéséhez kötött”. *I. m.*, 319.

halott Öregasszony jövőbeli látványát is megidézi: „aki úgy ül majd billent fejjel a karosszékben, mintha aludna; pedig már éreznünk kell rajta a hűlő test nyirkosságát”. (104–105) Az olvasó tehát tudatában van bekövetkező haláluknak, így megpróbáltatásokkal teli útjuk passióként értelmezhető.

A Mészölynél oly fontos motívum, az útközeniség is értelmeződik a keresztúttal való párhuzam révén. Az első mondatban a helyszín meghatározásához használt iránymegjelölésként szereplő „keletnyugat”, illetve a 'proszkeinon' kifejezés is erre utalnak. Ez utóbbi két fontosabb helyen jelenik meg a szövegben:

A két egymástól távol eső alak úgy teszi színpadszerűvé a képet, mintha az üres terasz minden lehetőség számára adva volna. S már a kép pusztá rögzítése is bizonyos antik légkört teremt. *Proszkeinon*. S amiben látjuk őket: egy valamikor elkezdett vagy éppen abbahagyott párbeszéd topográfiaja – bár ez is megtévesztő. Az Öregember ugyanis feltűnően a terasz közepe felé fordul, mintha határozottan valamit nézne; s mintha azt, amit lát, nem is lehetne kapcsolatba hozni az Öregasszonnyal, aki hasonló határozottsággal hátat fordít a terasznak. Ez pedig egyáltalán nem dialógusra utal közöttük; sőt, az is kétséges, hogy pillanatnyilag ugyanahhoz a történéshez tartoznak-e. (153)

A 'proszkeinon' itt üres térként értelmeződik, olyan térként, amely minden lehetőség számára adott, tehát egyfajta meghatározatlanságban, eldöntetlenségben vannak a dolgok. Ekként jellemezhető az adott helyzetben az Öregasszony és az Öregember viszonya – vagy annak pillanatnyi megszűnése –, egy be nem fejezett párbeszéd vagy éppen a dialógus teljes hiánya, amely a tekintetüket is jellemzi: az ellenkező irányba fordulnak. A két ember eltávolodása következtében keletkező üres tér – rés – megnevezése, amely nem jelöl ki helyet, és így nem teremt kapcsolatot a benne levő dolgok között. Ezáltal válik bizonytalanná, hogy a házaspár egyáltalán ugyanazon történés része-e, amely egyben azt is jelenti, hogy nem tudni, mi fog történni, melyikük tekintete néz a „helyes” irányba. A 'proszkeinon' kifejezés visszatér, azonban „*egészen más*” helyzetben:

S akkor már közeledünk is a kereszteződéshez, ahol a gázvezeték cseréje miatt az úttest szélén mély árok húzódik. [...] Önálló lépéseket próbál tenni, föl a földhányásra, neki a gödörnek, mintha valóban tudná, hogy

mi a célja, csak éppen tanácstalan. Az Öregasszony meg most először tehetetlen. (191)

És közben, még mindig, ott veszteglünk a gödrök mellett, mint egy újabb kereszteződési ponton (proszkeinson), ahonnét előre-hátra kilátás nyílik, noha egészen más, mint az étterem-terasznál. És kíváncsian várjuk, hogy az Öregasszony milyen döntésre jut. (197)

Az üres tér korlátlan lehetőségeivel ellentétben itt épp a tér által válnak korlátozottá, a tér állít akadályt, amely választásra kényszeríti őket. Az Öregember egyik ritka önálló pillanata ez, azonban ekkor is tanácstalanság jellemzi, ahogy az Öregasszony is tehetetlen: válaszut elé kerülnek. Ennyiben azonban mégis hasonló a két szituáció, amelyet a szöveg ugyanazzal a kifejezéssel jellemez: mindkét esetben döntés előtt állnak, egy kereszteződésben. Az Öregasszony végül a férfi hívására a segítségére siet, s ezzel át is veszi újból az irányítást: „egy régiesen gyengéd mozdulattal végigsimítja az Öregember arcát, elmutat valahová, és az arcot is arrafelé fordítja. S csak akkor indulnak meg egymásba kapaszkodva”. (197) Az Öregember azzal, hogy segítségre szorul, el is veszti önmagában állását, önállóságát, hiszen csak az Öregasszony segítségével tud boldogulni. A döntés talán ennek elfogadásában rejlik.

Az Öregasszony *technikája* abban áll, hogy kijelöli a férfi látószögét, tekintetének irányát, s ezáltal figyelmét egy pontra összpontosítja, miközben a látóterében található többi dologról eltereli. Miután ez sikerül, egymásba kapaszkodva, összefonódva indulnak el együtt.²⁴⁸ Egészen hasonló technika, mint amelyet a kamera és a narrátor végez a mi tekintetünkkel, amely ugyanúgy meghatározza a nézőpontunkat, s így azt, hogy mit láthatunk, melynek során tekintetünk összefonódik a kameráéval, és ráhagyatkozik annak működésére: hasonló módon, mint ahogy az öregek egymásba kapaszkodnak.

Egy már idézett szövegrészben pedig a múlt megidézése által kap jelentőséget az útkereszteződés, amely

[...] a mi rögeszmés vállalkozásunk során történelmi hangsúlyt is kaphat.

Amíg az Öregember kifűjja magát, mi is az útkereszteződésre

248 Az adott szöveghely hosszabban idézve: „Utoljára itt figyelhetünk meg egy *technikát*, amit az Öregasszony nem először alkalmaz. A cél az, hogy amíg átmennek a keskeny járókán, elvonja a figyelmet a megcsúszás veszélyéről, és föl se merüljön a gondolat, hogy lenézzenek a gázcsövekre, ami természetes volna. Ezt úgy oldja meg, hogy egy régiesen gyengéd mozdulattal végigsimítja az Öregember arcát, elmutat valahová, és az *arcot is arrafelé fordítja*. S csak akkor indulnak meg *egymásba kapaszkodva*.” (198 – Kiemelések: V. M.)

összpontosítunk; és megrendülünk a látványtól. Éppen csak érintik egymás kezét, ahogy előttünk állnak, s mi a fejük közötti résen nézünk ki, mint egy ablakon. [...] 1945. január 14-én itt végzik ki a Városmajor utcai zsidó szeretetotthon átlagban hetven éven felüli lakóit. (172–173)

Maga az utca is, amelyen végigmegyünk, egyfajta kereszteződésben helyezkedik el: a Városmajor és a Vérmező között húzódik. Láttuk mindkettő történelmi terheltségét, hogy kivégzések helyszínei voltak, amelyeknek emlékhelye még ma is áll („*Ecce Homo*” szobor). A mű elején értelmezhetetlen iránymeghatározásként szereplő „keletnyugat” utalhat arra, hogy az utcát keletről és nyugatról is vesztőhelyek zárják körbe.²⁴⁹ Ezen az úton kell a házaspárnak végigmennie. Erre a megrendítő tényre „lát rá” a kamera az Öregek közötti részben.

Az útkereszteződések, amelyek megszakítják az utat, egyfajta döntéshelyzetet jelentenek. Egyrészt a továbbhaladás kérdését és mikéntjét vetik fel, így a döntés szabadságát ígérk (vagy csupán illúzióját keltik), annak minden súlyával. Másrészt az út komolyságára és tétjére is rámutatnak. Így arra is, hogy miért válhat alaptémájává a regényforgatásnak,²⁵⁰ s hogy miért lesz elsődleges fontosságú az úton való *végigmenés*: „Megyünk a magunk útján. Megyünk hazafelé. Nem kívánunk semmit megoldani. *Végigmenni* akarunk.” (156) Még akkor is, ha „BÁRKIBE, BÁRMIBE KERÜL IS.” (157)

Ezeket az összefüggéseket azonban a narrátor nem teremti meg, ahogyan a kamera sem képes a láthatón túlra utalni. Az olvasás tapasztalatában viszont képesek feltárulni és az értelmezés részévé válni. Az esetleges párhuzamokon túl az „*Ecce Homo*”, egy műalkotás²⁵¹ az, amely megnyitja az értelmezést e távolabbi jelentésrétegek feltárására, amelyek értelmében az „*Ecce Homo*”-ban rejlő kijelentés a házaspárra is vonatkozhat. Ezt alátámasztja a passiótörténettel való párhuzamon túl a házaspár szoborként való jellemzése: az út végén falfehéren és szoborszerűen állnak a reflektorfényben.²⁵² (114) Ebben az értelemben pedig a házaspár felett az olvasónak kellene ítélnie: a narrátor

249 Ahogy a rómaiak az út mentén feszítették meg az elítélteket.

250 Erre Nádas Péter is felhívja a figyelmet esszéjében: „Mészöly Miklós regényének alaptémája éppen úgy, mint korábbi, s most második kiadásban is megjelent művében, a *Saulus*ban, tulajdonképpen nem más, mint az út. Az az út, amit a két öregnek csoszogva és lihegve, egymást támogatva és akadályozva, elfulladás és nekibuzdulva meg kell tennie.” NÁDAS Péter, *M. M.*, 246.

251 A műalkotás az archívummal szemben nem lép fel igazságigénnyel, amennyiben kijelenti magáról, hogy illúzió. Így nem rögzíti a jelentést, és nem hoz létre szimulációt sem. (Kittler is rögzíti a művészet és a technikai médiumok e különbségét: „A hagyományos művészetek mint mesterségek, amik a görög fogalom szerint voltak, csupán egyfajta illúziót vagy fikciót teremtettek, és nem szimulációt, mint a technikai médiumok.” – Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 30.)

252 Rögtön az ezt követő „vágás” után olvasható az „*Ecce homo*” szobor leírása. (115)

vádol és vallat, nekünk pedig a bíró szerepébe helyezkedve meg kellene alkotnunk a saját olvasatunkat, azaz ítélni felettük, hogy milyen kapcsolatban állnak a kivégzésekkel és Silió perével. E döntés önkényességére azonban folyton figyelmeztet a szöveg, különösen Silió perének „újrafelvételével”, amikor az Öregembert kényszeríti a bíró szerepébe, és tőle várja a jegyzőkönyv olvasatának eldöntését. Az Öregember viszont ahelyett, hogy válaszolna, rámutat a rézkarcra, azon is egy, a bokrok között megbúvó arcra, amely lehet a mindenkori elrejtőző szemtanú és leselkedő, mint akár az olvasó vagy a kamera és a narrátor.

Ez a rézkarc folyamatosan feltűnik a regényben, már a 21. oldalon megjelenik, ekkor a szöveg részletes leírást is ad róla:

Az étterem ruhatára mellett – szerencsénkre – egy várostörténeti rézkarc másolata szemlélteti, hogy még hatvan évnél is régebben milyen volt ez a táj. Kissé primitíven felfogott, romantikus *Landschaft*, a bécsi metsző ízlése szerint. Családias lombú fák, ligetes lankák, tisztások, a patakparton páfrány, elszórva néhány szőlőskert és esztétikusan düledező ház, szelíd gyümölcsösök, a fák között őz és egy fölemelt lábú nyúl. Az ösvényen dekoltált vízhordólány, vállán ormótlan fadézsza, mozdulatában mégis balettes könnyedség. Ilyen biedermeier minden.²⁵³ (21)

A kép tehát nem nagy művészeti teljesítmény, a narrátort inkább a rézkarc „terepismerete” érdekli, s hogy általa emlékeztesse az Öregembert: „Nem mintha jónak találnánk a romantikus környezet-hamisítványt, mégse volna érdektelen az Öregembert szembesíteni vele; s talán várhatunk olyan reakciót, ami a saját emlékfoszlányait is más megvilágításba helyezi.” (53) Ez a szembesítés azonban csak hosszas késleltetés után jön létre, miközben a narráció vissza-vissza tér hozzá (20; 48; 63; 72; 82; 85–86; 100; 104; 111; 141), de csak lassan, fokozatosan jut el magához a szembesítéshez. Ekkor először a kép helyett az Öregembernek a kép üvegén tükröződő arcát írja le a narrátor, amely leírás utólagos, a filmfelvétel segítségével készül. Például csak nagyítás révén veszi észre a férfi arcán kirajzolódó mosolyoszerű vonást, amely inkább látszik a tükröződő felületen – amely fényviszonyai következtében torzít –, mint rajta (85–86), és melyet később – bár az

253 A kép leírása, s hogy ezt követően a narrátor maga is „besétál” a képbe megidézhetheti a Párhuzamos történetek egy képét és a hozzáfűződő hasonló jelenetet: a Leistikow-festményt, mely Döhring nagymamájának lakásában található, s azt a fejezetet, amikor Döhring véletlenül a kép helyszínén találja magát. (*I., A valódi Leistikow*) Emellett az Emlékiratok könyvének híres ekfrázisát, az *Egy antik faliképre* című fejezetét is megidézi.

értelmezéstől tartózkodva – Silió akkori mosolyához hasonlít, amikor arról kérdezik, „hogyan tudta Sax fejét éppen a tengelyfuratba nyomni” – ezt a narrátor „valami megmagyarázhatatlan fölényként” jellemzi. (100) A leírás, amelyet olvashatunk, tehát többszörös módosuláson és torzításon esik át, azzal pedig, hogy párhuzamosan beszél el Silió történetét, és áttételes módon az Öregemberhez hasonlítja, kapcsolatokat teremt kettejük között, még ha hangsúlyozza is, hogy nem áll szándékában (akár a fényképek rendezgetésekor). Az igazán csak a tükröződésben kirajzolódó mosolyszerű vonás mellett az egyetlen reakció, amit a kép kivált az Öregemberből a fentebb már említett odabökés, amit a következőképpen ír le a narrátor:

Aztán váratlan fordulat történik. Repedezett körmű ujjával az Öregember odabök a rézkarcra, s kis göcögő hangot hallat – ügyetlen utánzatát egy hajdani, élvezkedő göcögésnek. Csak az bizonytalan, hogy mozdulata az egész képre vonatkozik-e, és valamilyen vélemény összegezése – vagy szándékosan mutatott éppen *oda*. Az utóbbi kissé valószínűtlen, de azért a megjelölt helyhez közelítünk a kamerával. Amit akaratlanul is kinagyítunk: egy rejtőző arc a lombszövényben, kb. tizenöt méterre a vízhold lány mögött, ha a rézkarc térbeli léptékét átszámítjuk. Egy torzpofa vagy egy lehetséges fiatalember arca; a vonalak és rovátkák minősége olyan, hogy mindkettő lehetséges. Sőt, az is, hogy csak lombszövényről van szó. (104)

Bár a képhez való folyamatos visszatérés és a késleltetés révén döntő fontosságúnak állítja be a szöveg ezt a pillanatot, vagyis az Öregember képpel való szembesítését és az arra adott reakcióját, ismét bizonytalan marad minden. Nem lehet tudni, hogy az Öregember vajon az egész képre vagy éppen oda bökött, s ahova bökött ott vajon tényleg egy rejtőző arc bújik-e meg a lombok között, vagy csak lombszövényről van szó. Látszólag az olvasóra bízta a döntést, miután már elhintette a lehetséges értelmezéseket és asszociációkat – mondhatni, gyanakvásra hangolta az olvasót. A rézkarc egygel korábbi előfordulásának helyén például bekarikázza ujjával a helyet a képen, ahol egy „romantikus toronyféle látszik – vadászlak? Filagória?” (85) Miután az Öregember megnézte a képet, az ablakhoz kíséri őt, hogy lássa a tájat mai állapotában: „A tetők és fák között találunk egy keskeny rést, ahol a dombgerincig zavartalan a kilátás. Látjuk a második világháborús megfigyelőbunkert s azt a szakadékszerű mélyedésbe épített házat, amely 50-től 56-ig a

belügyi elhárító szervek egyik vallató stábjának adott szállást. Ezt a sörösládákhoz hasonlóan szintén érintésközelbe hozzuk.” (111–112) A képen bekarikázott „romantikus toronyféleség” helyébe így kerül a megfigyelőbunker, majd pedig a kommunista diktatúra vallató stábjának szállása. A megfigyelés alakzata válik így még hangsúlyosabbá, az Öregember gesztusa is állhat abban, hogy magára a megfigyelő alakra bök rá, s az nem is fontos, hogy kivel lehetne azonosítani (önmagával, a narrátorral, az olvasóval stb.). Mindebből kitűnik, hogy a médiumok egymásba tükröztetésével – a rézkarc felülete tükrözi az Öregember arcát, amit utólag a film tesz láthatóvá, majd ezt a látványt a szöveg írja le –, a narrátor a tekintet – az Öregember és az olvasó tekintetének – irányításával, valamint az archívumok – fényképek, leírások, beszámolók – egymás mellé helyezésével teremti meg a kapcsolatokat, melyek azonban mindig el vannak bizonytalanítva, nem alapszanak konkrét, hiteles „bizonyítékokon”. Ezáltal pedig egyrészt a médiumok működését éri tetten korábban részletesen leírt módon, másrészt eljárás módjában emlékeztet a diktatúra (megfigyelés, koncepciók perek) működés módjára, amit a megfigyelőbunkerre irányított tekintettel is megidéző.

II. 3. A hangulat Mészöly Miklós műveiben

Mészöly Miklós esszéinek és *Film* című művének vizsgálata alapján elmondható, hogy Mészöly művészetéről való gondolkodásában és írásművészetében egyaránt központi szerepet tölt be a hangulat jelensége és a hozzákapcsolódó problémakör. A hangulat több aspektusa is jelentőségre tesz szert írásaiban – a következőkben ezt összegzem röviden a fentebb elmondottak alapján.

Az egyik ilyen fontos aspektus maga a *közérzet*. Ez megjelenik egyfelől a hangoltság értelmében a nappal és az éjszaka közérzete kapcsán, amely az egyén és a környezetében levő dolgok viszonyát jellemzi (nappal szembe kerülünk a dolgokkal, éjjel együtt létezünk velük). Ez esetben tehát az egyén és környezetének egymásra hatásáról van szó, melynek fontos dimenziója a térbeliség. Másfelől megjelenik – a kifejezésben rejlő „köz-” aktivizálásával – a közérzet kollektív értelemben is, melynek ismét két aspektusára lehet utalni. Az egyik esetében egy közösség közérzetéről, attitűdjéről, hangulatáról beszélhetünk, melyet Mészöly „társadalmi közérzetnek” nevez, és megoszthatónak feltételez. Ebben az értelemben használja a „nemzedéki közérzet” kifejezést is, amely egy adott kor, térség, egy adott kultúra bizonyos időszakon belül meghatározó attitűdjeit, tendenciáit, áramlatait, folyamatait és azok egyénekre is kifejtett hatásait foglalja magában. Ezzel nagyon szoros kapcsolatban áll a kollektív közérzet másik aspektusa, melyet „szellemi légkörként” fogalmazhatnánk meg. Mészöly a közérzetnek erre a vonatkozására fűzi fel a *II. 1. fejezetben* részletesen elemzett *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* című esszéfüzérét, melyben a zenében és a természettudományban – ezen belül is különösen a fizikában – bekövetkezett tendenciaváltozásokat, vagy Mészöly kifejezésével „hangsúlyeltolódásokat” állítja párhuzamba, s mely párhuzamos folyamatok okát a közérzetben bekövetkezett „áthangolódásban” látja.²⁵⁴ Röviden felidézve, ez az áthangolódás a kitüntetettségtől, a hierarchikus szemlélettől, az abszolúttól az egyenrangúság, a mellérendelés, a relatív irányába történik.

Ennek következtében lesz Mészöly számára fontos a hangulat másik aspektusa, amelyet Mészöly atmoszférának nevez. Ez ugyanakkor az *I. 2. fejezetben* bevezetett taxonómiában magának a hangulatnak feleltethető meg, amennyiben nem csak a környezet, illetve a környezet és az egyén kölcsönhatásából létrejövő hangulatot jelöli,

254 Talán csak véletlen, hogy a betű szintjén tekintve az esszéfüzér címét, csak a szóközők helye tesz különbséget a két modalitás között, a szóköző áthelyezésével, s így az „a” betű eltolásával a tonalitásból atonalitás lesz, mintha lejegyzésben történne „hangsúlyeltolódás”, aminek következménye az „áthangolódás”.

hanem megjelenik nála ismeretelméleti kategóriaként és ábrázolástechnikaként is. Az atmoszférát hasonlóan jellemzi, mint az elméleti bevezetőben tárgyalt esztétikai diskurzusban is bemutatott fogalommeghatározások. Szintén utal a nyelvi megragadhatatlanságra, arra, hogy csak érzékeltetni lehet általuk – itt lesz fontos az *utalás* és a *rámutatás* mézőlyi fogalma, amely már ábrázolástechnikai kérdésként is megfogalmazódik a művészetek kapcsán. Nála is a szubjektum és az objektum, vagy még inkább a szubjektivitás és az objektivitás kategóriájának szétválaszthatatlanságával szembesít, illetve – a másik oldalról – erre a problémára, vagyis az objektivitás lehetetlenségére jelent egyfajta megoldást, a relatív objektív ábrázolás központi fogalmaként, amennyiben ennek révén a hitelességet képes biztosítani – ennek kapcsán a kulcsfogalmak pedig a *megidézés* és a *híradás*. Ennek következtében Mézőly egyenesen az ismeret „atmoszférátöbbletének” nevezi a megértést.

Ezek alapján nem meglepő, hogy ábrázolástechnikai kérdésként is központi jelentőségű lesz számára az atmoszféra megteremtésének lehetősége. Ennek Mézőly által kiemelt eszközei az egyenrangúsítás, az egyidejűsítés, a megidézés és a „valóság vagy a működés tettenérése” – mindezekre láthattunk példát a *Film* elemzése során. Az egyenrangúsításra való törekvés megnyilvánult egyrészt a személyek és dolgok egyenrangú, mellérendelt bemutatásában, másrészt a potencialítások egyenrangú érvényben maradásában, továbbá a különböző archívumok felhasználásában – például a fotók rendezgetése – és működésmódjában – például a kamera mindent rögzítő jellege. Az egyenrangúsítás elvéből következik az egyidejűsítés elve, melynek következménye a *Film*ben a jelen idő dominanciája, s hogy alapvetően minden történetyszál, utalás az elbeszélés jelenéből indul ki, s oda is tér vissza. Ennek legérzékletesebb megvalósulása a helyszín atmoszférájának feltárása/megteremtése, melynek során a különböző idősíkok egymásra vetülnek, a múlt a helyszínen keresztül megidéződik, betör az elbeszélés jelenébe, annak részévé válik. Ily módon teremti meg a szöveg a hely atmoszféráját, amelybe belesűrűsödik a múlt, a jelen és a jövő is (a szöveg előreutal). Ez ismét a hangulat esztétikai diskurzusát idézi, ahol hangsúlyossá válik a hangulat összetett időbelisége és térbelisége. A működés tettenérésének poétikája pedig abban nyilvánul meg, ahogyan a szöveg performatív módon mutat rá a médiumok működésmódjára.

III. A „SZAVAK TERE” – OTTLIK GÉZA

Ottlik Géza esetében a hangulat terminusával jelölt kérdéskör Mészölyhöz hasonlóan központi jelentőségűnek tekinthető, ezért a következő részben annak feltárására vállalkozom, hogy feltérképezem, számára miben áll ennek jelentősége, az ő „ars poeticájában” milyen szerepet tölt be, s hogy műveiben miként jelenik meg, mennyiben meghatározó azok működésmódjában. A kérdéskör bár előkerül esszéiben is, mégis leginkább magukban az irodalmi műveiben tematizálódik az elbeszélő(k) szólamaként, s válik ábrázolástechnikai problémává. Ezek közül is leginkább a *Budában* van központi szerepe és tétje – és tematikus szinten *A Valencia-rejtélyben* –, ennek bemutatását tűzi ki célul a második rész második fejezete. Ezt megelőzően a *Hajnali háztetők* című kisregényt vizsgálom meg, amelyben már kirajzolódik, milyen kérdések foglalkoztatják Ottlikot, ami a szöveg teljesítményében is megmutatkozik. A *Hajnali háztetők* az előző fejezetben tárgyalt *Filmhez* is kapcsolódik abban a tekintetben, hogy itt is megjelennek különféle médiumok, s nem csak az előfordulás tekintetében, hanem szorosan összefonódva az elbeszélői tevékenység problémájával.

III. 1. „PILLANATFELVÉTEL A RECEHÁRTYÁN” – FESTMÉNY, FOTÓGRÁFIA ÉS ELBESZÉLÉS A *HAJNALI HÁZTETŐKBEN*

A *Hajnali háztetők*ket a fentebbiek alapján elsősorban abból a szempontból vizsgálom, hogy milyen válaszokat ad az ábrázolástechnikára vonatkozóan az alcímben felsorolt médiumok teljesítményének tekintetében, vagyis az alapján, miként reflektál a regény a festmény, a fotográfia és az elbeszélő próza médiumára, mit vár el tőlük, vagyis milyen potencialitást lát bennük, és hogyan jeleníti meg őket nemcsak az elbeszélői szólam, hanem a szöveg szintjén is. E vizsgálódási szempont alkalmazása nem meglepő a *Hajnali háztetők* esetében, hiszen kezdettől hangsúlyos e médiumok jelenléte a műben.

III. 1. 1. „Megírni a nyers valóságot”

Már az elején megtudjuk, hogy a regény címe megegyezik egy (fiktív!) festmény címével, melynek történetét a regény elbeszélője elmesélni hivatott, ám nem regényesen, hanem egy dokumentumgyűjtemény pontosságával szándékozik megírni a „nyers valóságot”.²⁵⁵ Kezdetként ennek az elbeszélői igénynek a megfogalmazását veszem szemügyre. A kisregény első, bevezető keretfejezete végén a következőket olvashatjuk:

Megfogadom hát a barátom tanácsát, akiről sokan mondják, hogy jó regényeket ír; noha ez semmi esetre sem regény vagy kitalált történet; se nem műalkotás: csupán a *nyers valóság*. Afféle *dokumentumgyűjtemény* egy képhez. Ha a Giocondáról, vagy teszem azt, Tizian Kesztyűs férfijáról ránk maradhatott volna egy skatulyára való amatőr *fénykép* vagy a *hangjuk magnetofonszalagon* vagy egyenesen néhány tekercsnyi *színes hangosfilm-felvétel*, a mesterek vászna mellett bizonyára volna némi érdekessége annak is, hogy levetíthetünk egy-két ilyen töredékes, a modellek *valóságos* életéből vaktában megőrzött Technicolor 3 D hangosfilm-kockát.²⁵⁶

A festő elbeszélő tehát olyan igénnyel lép fel saját elbeszélését illetően, amely a valós regiszterében történő rögzítés jellemzőit várná el az elbeszéléstől: nem regényt, kitalált történetet, se nem műalkotást akar létrehozni, hanem a nyers valóságot kívánja rögzíteni, ahogyan azt egy fénykép,²⁵⁷ magnetofonszalag vagy néhány tekercsnyi hangosfilm-felvétel teszi.²⁵⁸ A felsorolt kívánatos médiumok közül az első kettő esetén a rögzítendő dolog

255 Ez az igény egészen hasonló ahhoz, ahogyan Nádas Péter nyilatkozik a *Világló részletekkel* kapcsolatban, miszerint a lehető legnagyobb mértékben igyekezett visszafogni a fikciót, a „realitást” akarta megragadni, és dokumentumokból, szóbeli beszámolókból, valamint ellenőrzött emlékekből igyekezett dolgozni, a könyvben valóban közöl is (hosszan) dokumentumokat. Sőt művét két történezzel is lektoráltatta. Ettől még a memoár természetesen nagyon is irodalmi, gondosan megalkotott szöveg.

256 OTTLIK Géza, *Hajnali háztetők*, Magvető, Budapest, 1959, 15. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom, az idézett szövegrészek oldalszámát a főszövegben adom meg zárójelben.

257 A „fényképszerűség” és valóságosság kapcsolatáról Lénárt Tamás írja: „A »valóságghűség« legkésőbb a 19. század óta visszatérő ambíciója az irodalmi alkotásoknak, és ennek nem ritkán a »fényképszerűség« lesz a metaforája.” LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképszerűség az irodalomban*, Kijárat, Budapest, 2013, 19.

258 A lacani Valóst „a legegyszerűbb úgy elképzelni, mint egy megszakítás nélküli, jelölhetetlen és mindenhogyan (pl. nyelvileg, optikailag, stb.) bonthatatlan dolgot, amely mindig ugyanott van, beleütközünk”. (Jacques LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 345 – A lacani regiszterek értelmezését nagyban elősegítette SMID Róbert magyarázata.) Kittler ez alapján leginkább az anyagi, fizikai jelenségekre tekint Valósként

maga hagy nyomot a rögzítő anyagon: a fénykép esetében a negatívon a fény idéz elő változást az ezüst bromid lebontásával, a magnetofon pedig a hangot elektromágneses úton rögzíti a szalagra. A hangosfilm, bár egyszerre közvetít képeket és hangot a modellek valóságos életéből, már az imaginárius regiszterébe tartozik, amennyiben az állóképek mozgásként való érzékeléséhez szükség van a befogadó szemének átverésére, a mozgó film az imagináriusban mint kontinuitás képződik meg.²⁵⁹ A szövegrészletből ugyanakkor kitűnik, hogy ezzel is a valóságosság igényét kívánja hangsúlyozni az elbeszélő. További magyarázatot nyújthat arra, hogy miért éppen ezek a médiumok kívánatosak a nyers valóság rögzítéséhez a fénykép esetében a már idézett Walter Benjamin-i „optikai tudattalan”, a magnetofonszalag esetében pedig a Benjamin nyomán Hanjo Berressem által alkalmazott „akusztikus tudattalan”²⁶⁰ fogalma – a hangosfilm-felvétel esetében pedig mindkettő: az analóg médium rögzíti és közvetíti azt is, amit a fülünk és a szemünk – a figyelem, a fókuszálás vagy a fiziológia révén –, valamint a szöveg vagy ma a digitális médium – lévén szimbolikus rendszer – megszűr, vagyis a zajt, a valóst is.

Mindezzel a narrátor nemcsak az elbeszélés nehézségeire ad egyfajta választ, ez egyben hitelesítő gesztus is az olvasó felé, hiszen saját őszinteségét és megbízhatóságát állítja ennek révén, továbbá az olvasót is predisponálja, amennyiben kijelöli számára, hogy mit várhat el a szövegtől.²⁶¹ Sággy Miklós a fentebbi médiumok közül a fotográfiát emeli ki és tárgyalja a festmény viszonylatában, és hasonló megállapításokat tesz vele kapcsolatban: „A »főszereplő« festményekhez képest kétségtelenül kevésbé feltűnően és

(melyek az információelméletben az információ anyagi hordozóiként jelennek meg, és zajt generálnak): „a valós alkotja [...] a fiziológiai véletlent, a testek sztochasztikus összevisszaságát”. (Friedrich KITTLER, *Gramofon – film – írógép. Előszó*, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia = Prae, 2014/4 (*Friedrich Kittler*), 91) A kittleri hármashoz a gramofon sorolható a Valós regiszteréhez, amennyiben a gramofon a lemezek lejátszásakor nem zárja ki a zajt, a zörejeket. Még szemléletesebb azonban a fonográf, mely a Valóst valós időben rögzíti, melynek során bevésődés történik, maga a tárgy hagy nyomot a lemez anyagában, „a zörejek frekvenciagörbéi írják be hullámformáikat a fonografikus lemezbe”, ebben az értelemben lehet ez a fajta rögzítés „fizikailag pontos”, „azt érinti, ami a testekben Valós”. (KITTLER, 86)

259 Az Imaginárius talán a legösszetettebb a három regiszter közül, megközelíthetjük optikai modellek, mathémák és topológiai formák felől – az érvelésem szempontjából az első két aspektus lesz fontos. Az Imaginárius regiszter optikai vonatkozása a híres lacani tükörstádiumból bizonyára ismerős, miszerint a tükör az énképzésben játszik szerepet azáltal, hogy elénk tár egy virtuális képet (amit a tükörben látunk, valójában nincs azon a helyen, ahol látjuk), amely segít az egységes testképünk (Ideal-Ich-Ideal) kialakításában: az előttes én (Ur-Ich) ekkor kezd differenciálásba, „strukturálja a valóságot, és kialakítja az Ideal-Ich-Ideal dinamikáját az Imagináriusban”. (LACAN, 223) Ezért lehet az, hogy alapvetően a vizualitás terepeként kezeli a hagyományos értelmezés, ahogyan Kittler is a filmet köti hozzá, amennyiben „először a film tárolja azokat a mozgó hasonmásokat, amelyekben az emberek más főemlősöktől eltérően fel (és félre) tudják ismerni testüket. Az imaginárius tehát a mozi státuszával bír”. (KITTLER, 91)

260 Hanjo BERRESSEM, *Rezgések: magnetofonra venni az akusztikus tudattalant*, ford. VÁSÁRI Melinda = Prae, 2016/3 (*Zaj*), 23; 22–39.

261 Hasonló módon az objektivitás és a hitelesség letéteményeseként jelennek meg e médiumok, mint ahogyan a *Filmben* a kamera van pozicionálva. Vö. II. 2. fejezet.

szembeötlően, ám az Ottlik művekben vissza-visszatérő módon mégiscsak megjelenik egy másik képi médium is, nevezetesen a fotó alapú kép, a fotográfia, valamint annak mozgásba hozott változata, a film. A *Hajnali háztetők*ben például igencsak határozottan elkülöníti egymástól a fotográfiát és a festett képet a narrátor. Mindenekelőtt a fotográfiát sokkal *közelebbinek tartja a valósághoz*, mint a festményt. Erre utal a szövegben, amikor Bébé Lilitől fotókat kér, hogy elkészítse Halász Péter festői portréját. A fotó mint a festmény modellje a készülő alkotás *hitelességének, világszerűségének a zálogaként*, azaz mintegy annak *valóságorgonyaként* funkcionál. Később pedig *a nyers valóság és a tények megragadásának* a festménynél hitelesebb eszközeként utal a fotográfiára, a fotó alapú képre a narrátor, melynek segítségével egyúttal az elmondani kívánt történet szándékait is jellemzi.”²⁶² Sággy ebben látja a fotográfia kiemelt fontosságát, hiszen ezáltal magát a történetírás folyamatát hasonlítja a fotóalapú képkészítési eljáráshoz. Idesorolja Szebek Miklós tényyszerűsége vonatkozó intelmét is, aki a tárgyilagosságra való törekvést javasolja Bébének, hogy úgy írjon, mintha egy „épeszű idegen” szemével nézne. (19) Sággy felveti, hogy az „épeszű idegen” „személytelen és elfogultságoktól mentes szeme akár a kamera objektívjéhez is hasonlítható”.²⁶³

262 SÁGHY Miklós, *A fotók és a festmények szerepe Ottlik Géza Buda című művében* = „...ami biztosan van...” *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor – FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012, 213 – kiem. V. M.

263 SÁGHY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 214. Ez is mutatja, hogy hasonló igényekkel lép fel a *Hajnali háztetők* narrátora, mint Mészöly Miklós *Filmjének* elbeszélője.

III. 1. 2. A kép

Az előhangban ugyanakkor nem ez az egyetlen önmeghatározó gesztus, hosszasan olvashatunk a regény címét adó festményről, mely egyben a dokumentumgyűjtemény megírásának is apropóul szolgált. Ráadásul sem a festmény, sem a megírás körülményei, de még a cím sem problémamentes. Nézzük tehát, mivel is állunk szemben:

Augusztus végén nyílt meg a kiállításom a Váci utca sarkán, s noha a lapok általában elismeréssel írtak a képekről, melyeket huszonöt évi munkásságom anyagából magam válogathattam össze, az egyik nagyobb vásznamat majdnem valamennyien kifogásolták. *Vitatható értékű* kép, elismerem. Félig-meddig *tréfából* festettem egyszer. Ülő férfit ábrázol, aki hegedül a mellette ülő ruhátlan, szőke lánynak, bal lábánál pedig egy felöltözött nő ül a földön, és hallgatja a hegedűszót. A hegedűs is csodálatosan szép fiú, a szőke lány is tündökletes, mégis a kritikusok egybehangzóan azt panaszolták, hogy valami „nyugtalanító diszharmónia” árad róluk, „hibásan fogtam fel a témát”, ahogyan egyikük írta, s kivált azt nem értik, *miért* adtam a képnek azt a címet, hogy „Hajnali háztetők”. (7 – kiem. V. M.)

Ezeket a sorokat olvashatjuk az első bekezdésben, ami a fentebbiekkel ellentétben inkább elbizonytalaníthatja az olvasót a szöveg státuszával kapcsolatban, hiszen a szöveg középpontjába állított, annak okaként kijelölt képről azt tudjuk meg, hogy szinte mindenki „kifogásolta”, ő maga is „tréfából” festette, „vitatható értékű”, „hibásan” elgondolt, s ráadásul „nyugtalanító diszharmónia” árad belőle. Mindemellett megismerjük, hogy mi látható a képen, amivel az elbeszélő „megteremti” a – valójában fiktív – képet imaginárius tartalomként,²⁶⁴ olyannyira, hogy az olvasó hajlamos is elfeledkezni arról, hogy a kép létezik a szöveg révén – és nem fordítva, ahogyan azt a narráció pozicionálja. Ezt a hatást erősíti, hogy az első kiadás borítóján láthatunk egy, a leírásnak megfelelő képet, amely a

264 Milián Orsolya e fiktív képeket „a textus által performatív módon létesített faktumoknak” tekinti, amelyek hipotetikus materialitással bírnak. MILIÁN Orsolya, *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* = „Csináld vele, amit akarsz, édes öregem!” Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei, szerk. SÁGHY Miklós, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 16. A fogalom már a Mészöly *Filmjét* tárgyaló fejezetben (II. 2.) is említésre került, hogy a műben felvonultatott archívumokat végső soron a szöveg közvetíti az olvasó számára, csak a regény szövege révén van tudomásunk róluk – akár a *Hajnali háztetőkben* szereplő képekről.

kötéstervvvel együtt Kondor Lajos munkája. Az elmondottak alapján azonban azt gondolom, hogy ez elhibázott kiadási stratégia, amennyiben megjeleníti, s ezzel rögzíti az imaginárius tartalmat. A további kiadások esetében már tartózkodtak ettől az egyértelműségtől, bár a második kiadás (1969) borítójának tervezőjét valószínűleg a „hajnali háztetők” ihlették meg, így hasonló történik, mint az első esetben; a harmadik kiadás borítóján (1977) három arctalan alakot láthatunk, ami már jobban meghagyja az olvasó képzeletének a szabadságát; a negyedik kiadáson (1987) a regényből készült film egy részlete látható – ami megint érdekes döntés –, a további kiadások már nem használtak vizuális tartalmat.²⁶⁵

A kép kontextusa még összetettebbé válik, ahogy továbbolvassuk a szöveget, ugyanis az elbeszélő a bekezdés végén megfogalmazott kérdésre kezd el válaszolni, vagyis, hogy miért adta ezt a címet a festménynek. Ám már a következő mondatban megtudjuk, hogy „egyáltalán nem ezt a címet adta neki”. (5) Az eredeti cím a következő volt: „77. Hegedülő férfi, ülő akt és egy titkos prostituált képmása. 1943. Olaj, 170 X 137.” (6) Egy rendkívül egyszerű, leírójellegű cím: sorszám, a rajta látható 3 alak (jelzővel ellátott köznevek), a festés dátuma, a festék típusa és a kép mérete alkotja. Olyan cím, amely nem akar sokat mondani, nem akarja magára vonni a figyelmet, inkább mintha arról árulkodna, hogy mindössze azért áll a kép mellett, mert kellett egy cím. Egyedül a „titkos prostituált” teszi valamennyire sejtelmessé. Valószínűleg éppen ezért üzeni azt Lőcs elvtárs festőnknek, hogy „a címet meg kell változtatni”, amihez – az immáron megnevezett – Both Benedek hozzáteszi, hogy „pedig ez már a harmadik cím volt” (6), az elsőt, „H. P. arcképe, két feleségével”, valamint a másodikat, „Égi és földi szerelem” szintén meg kellett változtatni. (13) Az első szintén leíró cím, bár itt a hegedülő férfit monogramjával megnevezi, s kiderül az is, hogy a nők a feleségei – így referenciálisabb; a második azonban már jóval elvontabb, s a kép témájaként a szerelmet teszi meg. A harmadik változtatási kérés után firkantja oda Bébé végül a korrektúraívre dühében, hogy „Hajnali háztetők”. (14) Ez tehát a kép címének, mondhatni, filológiai története. Közben azt is megtudjuk, hogy miért vált most – 1956-ban járunk – hirtelen aktuálissá a tizenkét éves kép: Bébét a szövetségtől keresik meg, hogy szeretné megvenni a Halász Péterről készült portréját a székházuk számára, hogy kifüggeszék a díszteremben, mivel Pétert, aki Párizsba utazott volna a kiállításmegnyitójára, már a repülőgépről bevitték agyvérzéssel a szanatóriumba, és előző nap délután meghalt. (6) Ily módon a kép és az olvasott mű központi alakjának halálával kezdődik a tulajdonképpeni elbeszélés.

265 A borítók a mellékletben megtekinthetők.

Bébé szabadkozik, hogy a képen Petár ronda, mire még esztétikai vitába is elegyednek Lőcs elvtárrsal, aki szerint „a modell lehet rút is: a *kép* legyen szép”, miközben Bébé azért „küszködik ecsettel-olajjal, hogy megértesse az emberekkel a közömbösnek vagy egyenesen csúfnak vélt dolgok szépségét”. (9) Két művészetfelfogás ütközik itt, Lőcs elvtárs szerint a művészetnek mindig szépnek kell lennie, gyönyörködtetnie kell, tehát funkciója van, míg Bébé a „dolgok szépségét” akarja megmutatni, tehát a művészetben olyan potencialitást lát, amely képes megmutatni, láthatóvá tenni dolgokat. Mindenesetre Lőcs elvtárs ragaszkodik a képhez, ám azt kéri Bébétől, „vakarja le a nőket a képről”. Bébé nem érti, miért szeretnének képet Péterről, csirkefogónak, dilettánsnak tartja, az elvtársak pedig „ügyes” gazembernek nevezik. (9–10) Ezzel Bébé ismét megkérdőjelezi a kép, s egyúttal a kezünkben tartott regény jelentőségét is. Ettől függetlenül felkeresi Lilit, a képen látható „titkos prostituáltat”, hogy régi fényképeket kérjen tőle Péterről, mert új képet akart festeni róla, mivel azóta megváltozott amiben ismét a valóság iránti hűség igénye nyilvánul meg, még a festészet terén is. Lili azonban többször is mondja Bébének, hogy „nem érdemes”, „kár a fáradságért [...] ki fog derülni róla valami disznóság, aztán hiába dolgozott, nem veszik meg a képet”. (13) Végül így is történik, folytatja Bébé, pedig ha nem is festett újat, „kijavította” a régit, mérgében így kiakasztja azt a kiállításán, s ekkor adja neki a „Hajnali háztetők” címet. Az előhang végére érve így módon már a kép kiállításának történetét, körülményeit is megismerjük.

III. 1. 3. Az elbeszélés nehézségei

Ekkor állítja meg magát az elbeszélő, s itt következik az először idézett, az elbeszélés nehézségeit tárgyaló rövid rész, mikor a narrátor reflektál saját elbeszélésmódjára, amellyel elégedetlen: „Már látom, hogy szót szóba öltök, és belegabalyodok a mesémbe, holott még el sem kezdtem. Összekuszálom az időrendet, belekeverek kívülálló személyeket, ide nem tartozó dolgokról bölcselek, és nem oda lyukadok ki, ahová szeretnék. Pedig el akarom mondani ennek a képnek a történetét úgy, ahogy volt.” (14) Az a problémája tehát, hogy elkalandozik, asszociál, nem tartja az időrendet és nem fókuszál, nem irányítja az elbeszélés menetét, pedig úgy akarja elbeszélni a kép történetét, „ahogy volt” – jelentsen ez bármit is, bár valószínűleg az objektivitás, a kauzalitás rendjét szeretné Bébé megtartani. Író barátjától, Szebek Miklóstól kér tanácsot, aki azt javasolja, hogy kezdje el az elején, és pontosan, sorban mesélje el egyenként a három karakter történetét, s csak arra figyeljen, hogy az adott karakterről legyen szó végig. Itt ér véget az 1956-os évszámmal jelölt előhang.²⁶⁶

Bébé így is kezdi el történetét, 1936-ban, egy november végi éjszakán, negyed egykor, amikor először találkozott Lilivel. Ugyanakkor, ahogy sejtettük, rögtön az elején eltér választott tárgyától, ugyanis ezen az estén a képen látható másik nővel, Adriani Alisszal is találkozott, akibe régen szerelmes volt, s hiába próbálta megfogadni Szebek Miklós tanácsát, hogy ne áradozzon, tárgyilagosan, egy „épeszü idegen szemével” írjon, be kell látnia, hogy ez nem lehetséges: „Pedig hát, sajnos, a magam szemével néztem Adriani Aliszt.” (19) Tehát már a legelején le kell vonnia azt a következtetést, hogy a valóság hű elbeszélése, legalábbis a tárgyilagosság értelmében, nem lehetséges, ahogy a szigorú témavezetés, az időrend linearitásának megtartása sem. A negyedik fejezetben Bébé már azt meséli el, hogyan lett szerelmes Aliszba huszonegy éves korában, az ötödik fejezet pedig egészen az alreál előtti időig tekint vissza, egy Péterrel közös történetükre, a radírlopásra (amelyhez még visszatérek). Bébé szubjektív nézőpontja végig érvényesül a regényben, mivel csak olyan történeteket beszél el részletesen, amelyeknek maga is résztvevője, egyéb eseményekre, melyekről hallomásból tud, csak utal. Ily módon szépen lassan megcáfolja saját elveit, ami joggal eredményezhetné az elején felépített hitelesség felszámolását. Erről a későbbiekben még részletesebben is szó lesz.

266 A mű első változata 1943-ban készült el, s a következő évben jelent meg két részletben a *Magyar Csillag* hasábjain, s ebben a változatában, még nem volt sem elő-, sem utóhangja a történetnek, vagyis a keretet csak 1957-ben írta hozzá Ottlik. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 58.

III. 1. 4. A hajnali háztetők

A kép és a regény címének bonyolult története azonban még nem ér véget. Maga a szöveg Halász Péternek Karácsonyi Lilivel, illetve Adriani Alisszal való bonyolult kapcsolatának bemutatása után érkezik el az utolsó előtti tizedik fejezetben a cím alapjául szolgáló „eseményhez”. Egy októberi estén, jóval éjfél után térnek fel egy Lónyay utcai ház legfelső emeletén található legénylakásba, s ott folytatják a mulatozást. A nyolcfős társaságban ott van Bébé, Péter és Alisz is, aki ekkor már utóbbinak a felesége. Az este ott vesz fordulatot, mikor a lány elvonul a házigazda agglegénnyel a sarokszobába beszélgetni. Péter egy idő után elkezd nőgatni, hogy induljanak, először Alisz nem törődik vele, úgy tesz, mintha észre sem venné, majd többször ki is küldi a szobából, végül pedig kituszkolja onnan, és kulcsra zárja az ajtót, „tréfásan”.²⁶⁷ (120) Erre reagál Péter azzal, hogy fogadást köt egy másik vendéggel, Ipoly Elemérrel arról, hogy átmászik a sarokszobába az ablakpárkányon keresztül. Ezt valóban meg is teszi, a jelenetet Bébé, saját bevallása szerint mint az egyetlen tényleges szemtanú a következőképp írja le:

Pétert csak én láttam. Szorosan a falhoz tapadt, két kézzel ölelte a vakolatot. Arcát is odanyomta, elfordítva. Szétvetett lábait rettenetes lassúsággal csúsztotta milliméterről milliméterre. Teljes figyelemmel csinálta a dolgát. Amint a tenyere egyet-egyet mozdult, szívem beledobogott. Lábujjai mozogtak a harisnyában. Hősies és nevetséges látványt nyújtott. Kiváltságosan tiszta őszi hajnal volt. Tejeskocsi cammogott az utcán. Akkorának látszott, mint egy játékszer. Péter alatt, majdnem hat emelet szakadékaiban, homályosszürke udvar derengett. (122)

Az elbeszélő itt Péterre koncentrál, a perspektíva is beszűkül, csak azt „látjuk”, amit Bébé is²⁶⁸ – Péteren kívül egyedül a tejeskocsit és a messze derengő udvart, talán, hogy ezzel is

267 A jelenet leírásában a vizualitás dominál, ami mintha arra is utalna, hogy a jelenet szereplői nem értik meg egymást, feszültség van közöttük. Szegedy-Maszák Mihály e rész ábrázolástechnikáját a következőképpen jellemzi: „a tekintet és a taglejtés ezúttal is többet közöl a beszédnél, amely olykor kifejezetten fölöslegesnek, a helyzethez nem illőnek, visszásnak minősül, vagy éppenséggel ellentmondásban van a viselkedés többi, érvényesebb vagy kifejezőbb formáival. Feltűnő a nézésre, arckifejezésre s mozdulatra vonatkozó igék, valamint az irányt jelölő szavak kiemelt szerepe, s a kimondatlan hangsúlyozása.” SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 74.

268 Erre Szegedy-Maszák Mihály is felhívja a figyelmet: „A nézőpont végig korlátozott: csak arról esik szó, amit az elbeszélő közvetlenül érzékelni tud.” SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 74.

érzékeltesse a magasságot és a veszélyt. A mutatvány végül is sikerül, bár végtelen hosszú időnek tűnik, mire átlép az erkély korlátján. Ezután rögtön el is hagyják a helyszínt Bébével, Alisz nem tart velük. Amint a Kálvin tér felé haladnak, meséli el Bébének Péter, hogy mi mindent látott ez alatt a rövid idő alatt:

– Tudod – magyarázta –, láttam végig a hidakat.

– A hidakat?

– Igen. A hidakat. A folyó pántját, végig. Összevissza a rengeteg háztetőt. Egy vonat ment a Ferencvárosi pályaudvar tájékán. Tehervonat, huszonnégy kocsival.

– Péter! – szóltam rá bosszankodva.

Elsősorban is nem láthatott semmit, hiszen körül sem nézett odafönt a tetőn, hacsak a recehártyája nem készített valamilyen csodálatos pillanatfelvételt.

– Ne hazudozz – mondtam. – Inkább eredj vissza Aliszhoz. Megharagítod.

– Á! – legyintett. – Dehogyan. Nem fontos. Nem erről van szó. Azt kérdezted, hogy megérte-e? Hogy kerül ide Alisz? És nem hazudok én. Láttam tisztán az egész várost. Hidakat, vonatot, mindent.

Megállt, s maga elé meredve, kinyújtott karját hintáztatva a levegőben, folyamatosan magyarázta.

– Alapjában semmitmondó kép. Piszkos falak, tetők cikcakkja. Az Andrássy út túlsó ablaksora vakon csillog a napfényben. A Vár zöld teteje is fényes. A Múzeummal átellenben kinyitottak egy ablakot, s kócos nő ásít és nyújtózik. A redőnyök mögött alszanak. Valahol szól az ébresztőóra. Öreg utcaseprő kaszálgatja az úttest szegélyét. Szinte hallani a seprő sercegését. A harmadik emeleten iskolásfiú könyököl, kávésbögréjét markolással. Felhajtott gallérral száll ki egy férfi a taxiból, pénzt kotor elő. Három uszályt is láttam, lefelé úsztak a Dunán. Takarítják a kávéházat. A Vilmos császár utat némelyik mellékutca ferdén keresztezi, a házak egymáshoz lapulnak, szürkék, porosak. A sziget benyúlik a Margit híd alá.

– Ezt mind láttad? – kérdeztem.

Bár Bébé először nem hisz neki, ezután a következőket írja:

Most már én is láttam Budapest háztetőit. A fényes őszi hajnalban, az áttetsző levegőég alatt borzongtak a kövek, hatalmas némaságban terpeszkedett a város a messzeségbe. Szennyes színei egybefolytak. A nyugati látóhatár megfeszült, mint egy fakókék vitorla, mérhetetlen magasan. A folyam mentén bérkaszárnyák horgonyoztak a híg napfényben. És tetők, kémények, tűzfalak szurtos, széltépett, esővert rengetege. (127)

Halász Péter elbeszélése alapján már ő is látja maga előtt, sőt, akárcsak Péter, ő is leírja, nekünk, olvasóknak. Teljesen egyértelmű, hogy Péter valóban nem láthatott semmit sem a falnak simulva, de ha ez nem lenne elég, topográfiai szempontból is lehetetlen egy Lónyay utcai ház legfelső (maximum harmadik vagy negyedik) emeletéről belátni ekkora területet (a Vártól kezdve az Andrássy úton át, ahogy a Margit híd alá benyúlik a sziget), ráadásul ilyen pontosan, mikor fentről nézve még a tejeskocsi is csak egy apró játékszernek tűnik. Péter mindezt nemcsak elképzei, hanem őszinte meggyőződéssel előadja Bébének, akinek annyira élményszerű a leírás, hogy már ő is látja maga előtt, sőt maga is elbeszéli, megírja a regényben, ezt pedig az olvasó úgy olvassa, mint Bébé Péter szavait.²⁶⁹ Ez az az imaginárius tartalom tehát, amely a regénynek szolgál alapul, s amelynek megfestésére Bébé Pétert szólítja fel. Péter képe sosem készül el – legalábbis nem tudunk róla –, ám negyedik címként végül Bébé adja saját, Péterről és feleségeiről készült képének, majd regényének.

269 A két viszony – Petár és Bébé, illetve Bébé és az olvasó – analógiájára Varga Betti is utal: „Az olvasó úgy hiszi el Bébé szavait, mint Bébé Petárét a szöveg nem szolgál végső igazodási pontokkal.” VARGA Betti, *Ottlik Géza Hajnali háztetők című kisregényében* = „Próza az, amit kinyomtatnak”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 297.

III. 1. 5. A hazudozó és az olvasó

A két leírás összehasonlítása további belátásokkal járhat: az egyiket Péter a képzelete alapján önti szavakba Bébének, a másikat Bébé elbeszélőként az előbbi leírás és a saját képzelete alapján az olvasónak közvetíti írásban. Péter apró mozzanatokot emel ki és helyez egymás mellé rövid, egyszerű mondatokban. Ezek egyrészt a teret érzékeltetik, annak néhány pontját jelölik ki (tetők, falak, az Andrássy út ablaksora, a Vár teteje, a Duna, a Múzeum, a kávéház, a Margit híd stb.), ezeket a látvány alapján jellemzi (cikcakk, csillog a napfényben, zöld teteje fényes, a házak szürkék, porosak), másrészt apró, hétköznapi, tipikusan reggeli jeleneteket, életképeket mutat be (egy kócos nő ásít és nyújtózkodik az ablakban, mások alszanak, az utcaseprő kaszálgatja az úttest szegélyét, egy férfi a taxiból kiszállva fizetni készül, takarítják a kávéházat, egy fiú kávésbögréjét markolássza), aminek révén az ébredező város hangulatát ragadja meg. Ily módon válik élményszerűvé és érzékletessé a leírása. Ezt a hatást továbbfokozza, hogy nem csak látványelemekkel, hanem hanghatásokkal éri el mindezt: megidézi az ébresztőóra hangját, de az utcaseprő seprűjének a sercegését is, amit az alkalmazott nyelvi eszközök, az alliteráció és a hangutánzó szó külön hangsúlyoz.

Bébé e leírás alapján kezdi el látni maga is Budapest háztetőit, az ő leírása ugyanakkor több szempontból eltér Péterétől. Hosszabb és valamivel összetettebb mondatokban fogalmaz, megszemélyesítéseket (borzongtak a kövek, terpeszkedett a város), hasonlatot (a látóhatár megfeszült, mint egy fakókék vitorla), szinesztéziát (híg napfény) alkalmaz. Másfelől kevésbé konkrétumokból építkezik, inkább tágabb látóteret jár be (áttetsző levegő, terpeszkedő város, megfeszülő látóhatár, tetők, kémények, tűzfalak rengetege), és ezáltal átfogó benyomást közvetít. Ettől függetlenül nem kevésbé érzékletes ez a leírás sem: Bébénél is hangsúlyosak, sőt talán még hangsúlyosabbak a vizuális hatások (fényes, áttetsző, szennyes színek, fakókék, híg napfény, szurtos stb.), hangot ellenben nem hallunk, a város „hatalmas némaságban terpeszkedik”. Bébé mintha már eleve festményként képzelne el a látványt: „szennyes színei egybefolynak”, akár a vásznon; s a napfény híg jelzője is megnyitja az asszociáció lehetőségét egy napsárga festékre. Péter leírása pedig, ahogy láttuk, inkább jelenetező. Mindenesetre mindkét részletről elmondható, hogy szembetűnően és művészi módon megalkotott. Szegedy-Maszák Mihály ezt a következőképpen foglalja össze: „Halász azonban olyan szemléletesen tudja leírni a látottakat, hogy megingatja Bébé meggyőződését. Az Ottlik prózájában viszonylag ritka metaforák a szövegrész megalkotottságára hívják föl a

figyelmet, így érzékeltetvén, hogy nem külső látványról, hanem belső látomásról van szó.”²⁷⁰ A szövegrész művészi megalkotottsága ilyen értelemben még külön fel is hívja a figyelmet arra, hogy a képzelet működése áll a leírt látvány mögött. Az érvelés szempontjából kiemelt jelentőséggel bír ez a megállapítás, amelyre majd még visszatérek.

270 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 75.

III. 1. 6. Festmény vs. fénykép

Innen nézve különösen érdekes a regény elején a narrátor által megfogalmazott elvárás, miszerint dokumentumgyűjteményt kíván létrehozni a címadó festményhez, s az ennek megfelelő eljárás leginkább a fotográfia eljárása lehet. Fénykép és festmény mint két vizuális médium így akaratlanul is összehasonlításra kerül. Sággy Miklós a fotót és a festményt szintén egymással szembeállítva elemzi, majd ezt követően vonja le a következtetést a tekintetben, hogy a *Hajnali háztetők* végső soron hogyan viszonyul e két médiumhoz. Szembeállításának alapja, hogy Ottlik műveiben a festmény és a fénykép alapvetően eltérően viszonyul a múlthoz, a világhoz és a valósághoz. A festmény mágikus és auralikus alkotásként jelenik meg, amely képes mindent magába sűríteni, megőrizni és jelenvalóvá tenni, megidézni, illetve maga is minden ízében jelenlevő.²⁷¹ A *Budában* ez az, ami Bébé megfogalmazásában a „fényképezhető látványnál kicsivel több”: a „láthatatlan részét, hangulatát, milyenségét kerested a festményedhez” – mondja.²⁷² Itt a festmény tehát a fényképhez képest többlettel bír. Sággy azzal a festészeti hagyománnyal rokonítja Bébé „képkészítői metodológiáját”, amelyet André Bazin az egyiptomi mumifikáláshoz hasonlít, amennyiben ez a festészeti elképzelés „a festett képet a mulandó világ időtlenítéseként, öröklétbe helyezéseként értelmezi”: „A francia esztéta – akárcsak Bébé – a múlt (és a jelen) történéseinek olyan esszenciális sűrítményeként írja le az ilyen céllal készült műalkotásokat, melyeknek szándéka nem más, mint az ábrázolt tartalmát kivonni az élet véges időszámításból és a halálon túlra, vagyis az öröklét végtelenjébe illeszteni. Bazin szerint ez az elképzelés egészen a fotográfia feltalálásáig, vagyis a 19. század elejéig tartja magát a képzőművészetben.”²⁷³ Sággy rámutat arra, hogy Walter Benjamin is a fotográfia feltalálásának időpontját jelöli ki annak határvonalaként, amikortól elkezdődött a képek aurájának fokozatos eltűnése. Egy kép auráját Benjamin nyomán Sággy a következőképpen határozza meg: „az »itt és most«-hoz kötődik, a képben felsejlő távoli dolog performatív megidézéséhez,”²⁷⁴ s megállapítja, hogy az ottliki regényekben szereplő

271 A *Buda* kapcsán Sággy a következőképpen jellemzi ezt a technikát: „E lényegábrázoló technika nem a külsőségekre, hanem a belső, vagy ha tetszik, a transzcendens tartalmaknak a megjelenítésére törekszik. Éppen ezért a festőnek munka közben mintegy csukott szemmel befelé kell figyelni, a saját belső (transzcendens) sugallatait kell regisztrálnia, hogy az »eltűnt idő« lényegi, azaz szabad szemmel nem látható, sokkal inkább csak utólag belátható transzcendens tartalmait (»levegőjét«, »hangulatát, milyenségét«) meg tudja jeleníteni.” SÁGGY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 215.

272 OTTLIK, *Buda*, Európa, Budapest, 1997, 88.

273 SÁGGY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 215.

274 SÁGGY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 216 – kiem. V. M. Walter Benjamin meghatározása a következőképpen hangzik: „Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. [...] Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót

piktorok elképzelése a festészetről meglehetősen kultikus és auretikus. Vagyis hinni látszanak a képek mágikus erejében, mely az eltűnt vagy a nem látható dolgokat is láthatóvá, vagy még inkább (*itt és most*) *jelenvalóvá* tudja tenni, és az örökkévalóságnak meg tudja őrizni. [...] Valamint a festészet a romantikával, a költészettel rokon, és ebből következően *a múlt és a teljesség tereit képes megnyitni*, vagyis azokét a *helyekét*, melyekbe a narrátor szeretne visszatalálni. [...] Más szóval ez az a festészeti és művészeti hagyomány, amely az Ottlik-szövegek festői számára elérhetetlen és visszahozhatatlan, noha minden alkotói törekvésük végső célja egy ilyen hagyomány megidézése volna.”²⁷⁵ Sággy arra mutat rá, hogy Ottlik elbeszélőjének célja festőként a megidezés, a jelenvalótétel és a múlt tereinek, helyszíneinek megnyitása – olyan teljesítmények, amelyek már Mészöly atmoszféra-fogalmában is benne rejlettek, s amelyekre a *Filmben* is láthattunk kísérleteket, továbbá a *Párhuzamos történetek*ben is szövegszervező erőként működnek.²⁷⁶

A festménnyel szemben a fénykép ugyanakkor már eleve eltávolít, „ontológiai hasadtság jellemzi”, a hiány struktúrája határozza meg, amennyiben „a képen reprezentált esemény mindig más idő- és térsíkban létezik, mint maga a képtárgy (fénykép) és ilyen értelemben mindig elkülönül a (képet néző) befogadó aktuális tér és idő tapasztalatától”. A fotográfia dokumentál, egy múltbeli élményt tesz jelenvalóvá, a festmény – miként fentebb már volt róla szó – viszont minden tekintetben jelenvaló, „előttünk bomlik ki az időben, azaz a befogadóval egy tér- és idősíkból”. Utóbbi nem mondható el a fotográfiáról, mivel az elválasztja a képtárgy és a képen ábrázolt idejét, a befogadó és a reprezentált idejét. A festményt időtlenség jellemzi, míg a fényképet időbe ágyazottság, az a paradoxon rejlik benne, hogy „amit reprezentál, az mindig a múlt távolában is van egyúttal”,²⁷⁷ ezáltal távollét és jelenlét feszültsége jellemzi. Emellett a fénykép eredeténél a halál áll, nem pedig az élet, „inherens módon érintkezik a halállal”, vagy ahogy a Sággy által idézett Eduardo Cadava megfogalmazza: „A fénykép a lefényképezett halálát jelenti be.”²⁷⁸

sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti.” „[...] egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel. Megpihenve egy nyári délután tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot, vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belélegezzük a hegyek és az ág auráját.” „[A] filmnek köszönhetően először kerül az ember abba a helyzetbe, hogy egész élő személyével, mégis annak aurájától megfosztva fejt ki hatást. Mert az aura az ő Itt és Most-jához kötődik. Nem létezik róla másolat.” Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html, letöltés: 2017. augusztus 24.

275 SÁGHY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 216–217 – kiem. V. M.

276 Vö. II. 1–2., IV. fejezet.

277 SÁGHY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 218.

278 SÁGHY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 220. (Eduardo CADAVA, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 13.) Visszaidézhetjük ezen a ponton a Mészöly *Filmje* kapcsán tárgyaltakat: hogy az archívum csak emlékeztetésre képes, az

Sághy arra a következtetésre jut, hogy a *Budában Bébé* a festmény teljesítményét állítja elérendő célként maga elé, vagyis a múlt megidézését, azonban ezt nem sikerül megvalósítania, s múlthoz való kapcsolatát a fotográfia jobban kifejezi, mint a festmény, amennyiben utóbbi nem bizonyul megfelelő eszköznek a múlt megragadásához, mivel a világ illúziójellege (lásd ingyen mozi) nem fér össze a festmény által képviselt esztétikai elvekkel.²⁷⁹ Szegedy-Maszák Mihály a címadó festményt a történet metaforájának tekinti,²⁸⁰ s hangsúlyozza az elbeszélés vizualitását: „Ottlik történetmondója esetében a nézőpont mindig fontosabb a beszédmódnál. [...] Bébé elbeszélésére rányomja a bélyegét az a szokás, hogy a helyzeteket látványként, térbeli elrendezésként fogja fel, az emberek érintkezésében pedig fontosabbnak tartja a tekintetet, az arckifejezést a beszédnél.”²⁸¹ A szöveg vizualitása ilyen értelemben tükrözi az előhangban felvázolt célkitűzést.

Én úgy gondolom, hogy – legalábbis a *Hajnali háztetők* esetében – maga a szöveg a retorika szintjén (a fentebbi idézet a regény elejéről) a fotográfia teljesítményét tűzi ki maga elé – még ha ironikusan olvasható is ez a kijelentés²⁸² –, ám, ahogy láthattuk, igen hamar eltér ettől az elvétől. Ugyanakkor a címadó festmény sem látja el megfelelően szerepét, hiszen magyarázatra szorul: „A festmény címe tehát külső kényszer eredménye, s ebből azt lehet sejteni, hogy a kisregény voltaképp úgy is olvasható, mint a saját címének magyarázata. Az első fejezetekben az olvasó csak feszültséget tételezhet föl a festmény és címe között; a történet végére ellenben már kapcsolatot fog látni a kettő között.”²⁸³ Egyedül a regény végén „működik” és tölti be funkcióját a Halász Péterről és Liliről készült rajz, ekkor azonban Bébé tulajdonképpen „fotóként” használja azonosítás céljából, emellett itt a nyelv vall kudarcot és a vizualitás jár sikerrel²⁸⁴ – bár hozzá kell tenni, hogy

elevenességétől megfosztja azt, amit rögzít, vagy miként a fényképszerű kivágatként való megjelenítés a regényben előrevetíti az Öregasszony halálát; vagy ahogyan az egész forgatás, a filmre rögzítés egyfajta gyilkosságként tűnik fel. Vö. II. 2. fejezet.

279 SÁGHY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 221.

280 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 59. Korda Eszter szintén amellett érvel, hogy a festmény a szöveg metaforája, az érvek közé a két alkotás keletkezéstörténetét is beemeli: ahogy az 1943-as megírást az 1956-os „bekeretezés” követi, úgy festi meg 1943-ban a festményt, majd festi át azt az 1956-ban hozzáadott keretben: „[...] a festmény nemcsak témája és kompozíciója miatt metaforája a szövegnek, hanem az alkotásfolyamat ábrázolásában is, így a festmény alkotása önemblematikusan tükrözi a kisregény megalkotását.” KORDA Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Budapest, 2005, 123.

281 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 61; 63.

282 Szegedy-Maszák veti fel ezt a lehetséges értelmezést: „Nem egészen képtelenség paródiaként olvasni a *Hajnali háztetők*et, vagyis olyan műnek tekinteni, melyben a huszadik századi regényírás némely szerkezeti vonásai kiferdítve szerepelnek.” SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 61. A szöveg öniróniájának tekinthető, hogy önmagát egy képhez készülő dokumentumként határozza meg, amely egy „kontár elbeszélő munkája”.

283 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 59.

284 „Az elkészült képen Z. valóban felismeri őket, vagyis Bébé festménye mintegy a szomszédos, a fotografikus médium tulajdonságaira tesz szert: a festmény itt a realizmus, pontosabban az objektivitás igényével lép fel, amennyiben nemcsak, hogy leképezi, de azonosíthatóvá és visszakereshetővé teszi az

az elkészült kép csak úgy tud megfelelni a valóságnak, hogy Bébé a múltbéli tapasztalatai alapján képzelettel el, hogyan nézhetnek ki most a lefestett alakok. A kép tehát nem valós tapasztalatokon alapul, elkészítéséhez szükség van a képzelet működtetésére.²⁸⁵

Egy meg nem született festménnyel is találkozunk, hiszen Bébé arra buzdítja Halász Pétert, hogy fesse meg, amit „látott”, a hajnali háztetőket, ő ellenben nem akarja megfesteni. Ő már a szavaival megteremtette azt a képet, látványt, amit Bébé meg akarna festeni. Valójában a szöveg lesz képes arra, amit a festménytől várna el, a jelenvalóvá tételre és a megidézésre, s erre már maga a szöveg is nyújt bizonyítékot, amennyiben Bébé maga is „látja” a Halász által szavakkal leírt képet – hasonlóan megképződik az a hipotetikus materialitás, amelyről Milián Orsolya beszél a regénybeli fiktív képek státusza kapcsán: a Halász által leírt látvány ugyanolyan státusszal bír, mint a *Hajnali háztetők* olvasója számára a regény című szolgálató kép – ahogy ezen a ponton Bébé is egyfajta implicit olvasóként viselkedik. Mindeközben pedig egy fotóhoz hasonlítja a narrátor Bébé azt, amit Halász látott: „magát a regény sorsfordító pillanatát, azaz a hajnali háztetők hajnali látványát is egy fotó alapú pillanatsfelvétellé írja le: Péter ugyanis hat emelet magasból »nem láthatott semmit, hiszen körül sem nézett odafönt a tetőn, hacsak a recehártyája nem készített valamilyen csodálatos pillanatsfelvételt.«”²⁸⁶ Ez alapján azt is mondhatnánk, hogy Bébé azt szeretné, ha egy fotószerű képből készítené festményt Petár. E helyett a festmény helyett azonban csak Péter szavai, a Péter szava nyomán Bébé által elképzelt kép szavakba öntése, a Péteréket ábrázoló kép címe és végül a regény marad hozzáférhető.²⁸⁷

empíriát, az ún. valóságot.” MILIÁN, *Verbális és vizuális...*, 20.

285 Erre Milián Orsolya is felhívja a figyelmet: „Az (empirikusan) láthatatlanból formált láthatóság, a távollevő imaginárius kiegészítése és megjelenítése olyan látványt hoz létre, amely egybeesik a valósággal, ámde úgy, hogy a tapasztalati dimenzióra csak ingatag módon alapoz, ilyképp a vizuális tárgyiasságot nem valamiféle külvilág, jóval inkább a fantázia és a képzelőerő dimenzióival helyezve viszonylatba.” MILIÁN, *Verbális és vizuális...*, 20.

286 SÁGHY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 214.

287 Sümegi *A regényről*ben felvázolt rendszer alapján a *Hajnali háztetők*et a következőképpen jellemzi: „A *Hajnali háztetők* második változata valami nagyon hasonlóval kísérletezik, mint az első nagyregény. Egyrészt találunk benne egy konvencionális elbeszélést egy kedves gazfickóról (R1). Erre azonban ráépül egy másik történet (R2), az elbeszélő Bébéé, aki nem képes épeszű idegenként előadni a történetet, hiszen abba ő is bele van gabalyodva [...]. Péter története események sorozataként (R0) jelenik meg előttünk (R1), Bébéé viszont olyan élmények sorozataként (R0), melyek végül egy festménybe sűrűsödnek össze, éppen úgy, mint ahogyan az iskolában végül minden felkerült a szférikus felületre. S végül mindebből kell körvonalazódnia Rr-nek.” SÜMEGI István, *Kalandos hajózás az epika rejtélyes vizein* = „...ami biztosan van...”, 151.

III. 1. 7. Fikció, hazugság, illúzió

A valóságosság és tárgyilagosság rendkívül erős igényével fellépő dokumentumgyűjtemény a fentebbiek alapján tehát egy hazugságra, illúzióra, fikcióra épül, hiszen Péter nem láthatta, amit leírt.²⁸⁸ Ebben az értelemben valóban hordozza már a *Hajnali háztetők* is a *Budában* megfogalmazott felismeréseket: ott az ingyen mozi metaforáját alkalmazva beszél Bébé a világ hipotetikusságáról, feltételeességéről, illúzió voltáról, itt maga a szöveg működésmódja tükrözi ezt a belátást, amennyiben annak alapja illúziónak bizonyul. A cím, a kép eredetének feltárása végül csak szöveget, jeleket tud felmutatni.²⁸⁹ Ez arra hívja fel a figyelmet, hogy akármennyire is élményszerű, amit olvasunk, akármennyire is elhittük, hogy valós tényeken alapuló dokumentumgyűjteménnyel állunk szemben – ha elhittük az elbeszélő szándékát –, lényegében sosem léptünk ki a szimbolikus rendjéből.²⁹⁰

A regény írott státuszát a szöveg maga is hangsúlyozza, mikor jelzi, hogy más szóval helyettesíti írásban az elhangzott, ám papírra nem illő kifejezést: „»Lefejtettem a – ganéjt«, mondogatta, de nem ezzel a szóval, hanem közönségesebb nevén nevezve a barnássárga matériát.” (8) Vagy egy másik helyen: „»– Lőcs elvtársnak ganéjt a fejire« – mondtam a titkárnak, de nem ezzel a szóval [...]” (14)²⁹¹ Milián Orsolya megmutatja,

288 Milián Orsolya is fontosnak tartja, hogy a – kép- és regény- – cím alapja valójában egy láthatatlan epizód: „[A kép] verbális márkája, címváltozata, amennyiben ez egy, a képi térben a szó szoros értelmében véve *láthatatlan* epizódra, Halász Péter budapesti látképére utal.” MILIÁN, *Verbális és vizuális...*, 17 – kiem. M.O.

289 Ugyanennek a belátásnak következménye Milián Orsolya megállapítása is, miszerint a kisregény egyfajta szöveges archívumként, „tartályként” szolgál a benne szereplő festmények és fényképek számára: „A *Hajnali háztetők* története szerint Halász Péter festményei [...] azonban verbálisan – Bébé tömör leírásaiban és narrációjában –, valamint – egy újabb mediális transzpozícióval – fotografikus formában megőrződnek: »Egy fekete dobozban ott voltak a festményeiről készült fényképfelvételek; mintha élete műve lenne itt a koporsóba zárva«. (108 – kiem. M. O.) Ha ezt az »itt«-et nem a történet, hanem az elbeszélés szintjére vonatkoztatjuk, akkor Bébé szövege (vagy a kisregény maga) az a tartály, amelyben Halász Péter alakja és festményei konzerválódnak.” MILIÁN, *Verbális és vizuális...*, 16.

290 A szimbolikus regiszterbe a különbségeken alapuló, diszkrét, bináris jelrendszerek tartoznak – így a nyelv és az írás is. Mindebből következik, hogy a szimbolikus rácsozata nem képes befogni a Valóst, a zajt, az „maradékként” fennakad a valós strukturálása közben, ahogyan az Imaginárius dinamizmusát is rögzíti. Magától értetődően Kittler az írógépet társítja a szimbolikushoz, mivel az írógép esetén „a kézírás folyásával szemben diszkrét, szöközőkkel elválasztott elemek lépnek egymás mellé”, ennyiben a szimbolikus „a nyomtatott betűs írás státuszával bír”. (KITTLER, 91)

291 Milián Orsolya is felhívja a figyelmet erre a jelzett mediális váltásra, amely szerinte egy másik szójátékra is rávilágít: „Ezek a reflektív kiszólások a Bébé beszéde és Bébé írása, az ’élő’, beszélt nyelvhasználat és az ezt felülíró, grafikus rögzítés közötti, ismét mediális váltásként identifikálható résre, elfedés és megmutatás a *Hajnali háztetők* szövegét ugyancsak átszövő stratégiáira utalnak. A nyelvi trükk – a jólnevelt narrátor a nyomdafestéket nem (igazán) tűrő kifejezést (ön)cenzúrázza – egy másik (szó)játékra, az elhallgatás (le nem írás) meg- és kifordításának példájára is rávilágít: a kurrens hatalom legexponáltabb képviselőjének neve (ti. Lőcs elvtárs) olyan sokatmondó – és leírt – titulus, amelynek – bizonyos (fallikus) értelemben – a hivatalos, normatív nyelvhasználatban nem volna helye.” MILIÁN, *Verbális és vizuális...*, 19.

hogyan fedí el a nyelvi működés az elvileg bemutatni kívánt képi tartalmat: Bébé „nem a kép *mellett*, hanem a kép *köré* beszél [...], a kép modelljeit, (részleges) élettörténetüket, vele való kapcsolatukat és a kép keletkezéstörténetét beszéli el. [...] Ez az auktoriális rávilágítás azonban egyrészt jelentősen leszűkíti a kezdetben, egyébként feltűnően szűkszavú ekphrasziszban instabillként, meghatározatlanként, s ilyképp heterogénként tételezett kép értelempotenciáljait, azaz a kisajátítás értelmében véve roncsolja a vizuális médiumot²⁹² [...], a történet megfogalmazása által éppen a festmény privát diszkurzusát írja felül, hallgattatja vagy nyomja el: a kép köré szőtt narratíva, miközben a festmény diszkurzusának kiegészítését, pontosabban: kijavítását célozza, így a nyelv repressziója által teszi fogyaszthatóvá a képet [...]. Egy hierarchikus viszonyt képez meg.”²⁹³ Ennek következtében válik uralkodóvá a verbális a vizuálissal szemben. Ily módon a mű pedig nem a fotográfia vagy a festészet, hanem éppen az irodalmi szöveg teljesítőképességéről árul el valamit. Erre is utalhat, hogy a regény végén Bébé valóban regényíróvá válik.²⁹⁴ Szegedy-Maszák is kiemeli, hogy ezen összetett kapcsolódások révén a mű a művészetről szól: „A kisregény címe kap itt magyarázatot. A »hajnali háztetők« színekdoché jellegű kifejezés: olyan részalkotót nevez meg, amelyik egész helyett áll. Ez az egész olyan látvány, amelyik többszörös áttétellel kapcsolódik az úgynevezett »valóság«-hoz. Bébé, a festő elképzei azt, amit Halász Péter láthatott volna a magashól, ha körülnézett volna. A kisregény tehát a művészet kitaláltságáról szól. A történet eseményei állandóan eltűnnek és újrateremtődnek. Nincs tény és kitalálás, valódi s elképzei. Minden világ másíknak, korábbínak az átrendezése, továbbfejlesztése s egyszersmind a lerombolása, érvénytelenítése. Minden valóság kitalálás eredménye, s a tények nem adott kiindulópontok, hanem a képzelet műveleteinek eredményei.”²⁹⁵

Ebból a szempontból különösen érdekes a hazugság kérdése és hangsúlyos szerepe, mivel így az válik a regény egyik kulcsmotívumává. A hazugság motívuma kezdettől fogva meghatározó Halász Péterrel kapcsolatban (mint láttuk, rögtön az elején csirkefogóként, gazemberként jelenik meg). A már emlegetett rádiólopás története – melyet Ottlik átment az *Iskola a határonba* is –, amely alapvető élmény Bébé számára, szintén ezt emeli ki. Röviden összefoglalva a történetet: Péter az iskolában mutat egy rádiót Bébének,

292 Hasonlóan a borítókhöz, amelyek rögzítik az imaginárius tartalmat.

293 MILIÁN, *Verbális és vizuális...*, 18.

294 A függelék a következőképpen vezeti be Bébé: „El kellene még mondanom talán, miként a regényírók szokták, egy rövid zárófejezetben, hogy a szereplők közül rendre kivel mi történt.” (132) Az elbeszélő regényíróvá válására Varga Betti is utal: VARGA Betti, *Tudatos „hibák”*, 283.

295 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 75. – Lásd fentebb az eredetileg Z.-nek azonosítás céljából készített kép esetét, ahol szintén szükség volt a képzeletre ahhoz, hogy a kép betölthesse funkcióját.

s azt állítja, hogy ellopta a Nádler-féle könyv-, zenemű- és papírkereskedésből. Bébé nagyon izgalmasnak találja a dolgot, bátor tetteknek, ezért ráveszi Pétert, hogy menjenek el együtt is rádírt lopni. Mikor azonban a helyszínen vannak, kiderül, hogy a rádírokat olyan helyen tárolják, hogy hozzáférhetetlenek: „a pult belső oldaláról felemelhető üvegfedél alatt”. (58) Innen tudta Bébé, hogy Péter hazudott, s végül ő lopott el három levelezőlapot, de a kedve „megzápult”, és napokig nyugtalan volt. Mégis azzal zárja a történet elmesélését, hogy ő a gyáva igazából, és Péter volt bátor fiú. (59) Ezzel veszi kezdetét barátságuk. Péterről több hasonló történetet is olvashatunk a regény során, Bébé a következőképpen jellemzi ezt a vonását:

Mindig alkalmazkodott a hallgatóihoz. [...] Számomra az őszinteség látszatát igyekezett felkelteni, közvetlen, természetes hangot keresett, mert én ezt játszottam vele. Fáradságos dolog volt, azt hiszem, úgy oldotta meg, hogy szavaiba tényleg őszinteséget kevert. Sokszor azt gondoltam, Halász Péternek alapjában semmiről semmiféle véleménye nincsen, s egyetlen őszinte pillanata a hallgatás lenne. (80–81)

Péter szavainak jellemzése, ahogy a hajnali háztetők leírásakor, itt is emlékeztet az irodalmi szöveg jellemzőire: alkalmazkodik a hallgatóihoz – minden olvasó számára sajátos élményt nyújt, az őszinteség látszatát igyekszik felkelteni – fontos, hogy a mű hiteles legyen (a *Hajnali háztetők* és az *Iskola a határon* esetében ez különösen hangsúlyos), őszinteséget kever szavaiba – valóságos tapasztalatokból építkezik, csak a hallgatása lenne őszinte – mégiscsak egészében véve fikció. Nem az olvasás, hanem a másik oldalról, az irodalmi szöveg allegóriájaként olvasható ez a részlet.

Péter legnagyobb hazugsága, vagy inkább bűvésztrükkje saját halála. A zárófejezetben beszéli el Bébé, hogy hat évvel később találkozott egy újságíróval, aki éppen akkor tért haza Franciaországból, s Antibes-ben is járt, ahol Lilinek volt egy ismerőse. Ott magyar házigazdája volt, amire Bébé gyanút fog, s kérdezgetni kezdi róla, végül azonban inkább megfesti Pétert, hegedűt ad a kezébe, s mellé helyezi Aliszt és Lilit is. Az újságíró valóban felismeri Péterben a házigazdát, Liliben pedig a szakácsnőt. Korábban utaltam már arra, hogy itt a festmény pusztán azonosító funkciót lát el – referenciális –, a nyelv, az alakok körülírása viszont kudarcot vall. A törzsszöveg ezzel ér véget.

Az utóhangból²⁹⁶ pedig megismerhetjük a nagy trükköt, Péter halálának történetét. Időközben, viszonylag gyorsan, elismert festővé vált, majd ahogy azt korábban olvashattuk, elindult Párizsba, hogy kiállítsa képeit, s ekkor szállították be a kórházba, majd a temetését is megrendezték. Minderről Lili is tudott, erre utalhatott, mikor azt mondta, nem érdemes újra megfesteni, hiszen ekkor éppen Franciaországba készült Péter után, hogy „eltemesse az urát”. (142) A trükk azonban nem csak ebben állt. Az utolsó bekezdésben megtudjuk, hogy egy héttel később kiderült, Péter él, halálát csak azért játszotta meg, hogy Lili utána tudjon menni:

Még idehaza, az elmúlt évek alatt, összevásárolt egy csomó értékes képet; régi és új mesterek vásznait. Lelakkozta valamennyit, rájuk festette saját műveit, és kivitte Párizsba kiállítani. A képeket aztán könnyűszerrel le lehet mosni és értékesíteni. Egész vagyont csempészett ki magának. Élete műve lecsurgott majd a padlóra az oldószerrel együtt. (142–143)

Halász Péter számára saját életműve csak elfedő felületként, álcázásként jelent valamit, így bír funkcióval, amint ezt beteljesítette, megsemmisíti a képeket, ami egyben öndestruktív gesztus is.

A regény központi figurája tehát olyan karakter, akinek „minden második szava hazugság”, épp ezért nem lehet leírni a szavaival, a trükkök, illúziók mestere, aki bűvészmutatványairól is híres. Hazugságaival alkalmazkodik a hallgatóságához, s szavaiba őszinteséget kever, amellyel hihetővé válik. Alakjának lényegi eleme a fikció, s mintha olyan lenne találkozni vele, mint mikor az olvasó találkozik a fiktív szöveggel, különösen a *Hajnali háztető*kkal, melynek elbeszélője meggyőző őszinteségéről és pontosságáról, s az elbeszélést dokumentumgyűjteményként állítja be. „Pedig szemfényvesztés volt az egész; olcsó kártyatrükk.” (100) Éppen emiatt tekinti Szegedy-Maszáék a regény zárlatát kifogástalannak: „A 4. függelék mind tematikus, mind formai értelemben kifogástalan zárlat, hiszen nemcsak az »Egy festő temetése« alcímet érvényteleníti, hanem a kisregény bevezetésének döntő eseményét is csúfondárosan megcáfolja.”²⁹⁷

A hazugság kategóriája ugyanakkor el is bizonytalanodik a regényben. Halász Péterrel szemben Lili esetében a hazugság az őszinteség egyik válfaja volt, mindig

296 S ne feledjük, az utóhang az előhanghoz hasonlóan 1957-ben lett a regény részévé.

297 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 78.

másként meséli el a történeteit. Ezzel kapcsolatban Szegedy-Maszák a következőket jegyzi meg: „Ottlik öntükröző történeteiben tény és értelmezés egymás függvénye. Addig lehet egyazon tényre visszavezetni két értelmezést, amíg észrevehető valamely közös vonás bennük. Lili még kétszer meséli el életét a festőnek. A háromféle változat ellentmond egymásnak, »ez a hazugság azonban az őszinteségnek egy válfaja volt«, mert a hazugság viszonylagos: ami ténynek számít egyik távlatból, az hazugság lehet másik látószögéből. [...] A képtelenségnek hitele lehet, a tény vitatható, mert távlat, nézőpont kérdése, a szereplő meghazudtolhatja önmagát.”²⁹⁸ Ugyanígy „meghazudtolja” magát maga az elbeszélő is. Többször kiderül, hogy téved, félreért dolgokat – maga a címadó festmény feltűnése is tévedésre, Halász Péter vélt halálára vezethető vissza, s így a regény megírásának apropója is egy tévedésen alapszik. Pétert és viselkedését sorozatosan tévesen ítéli meg Bébé, s a magabiztos értelmezései ilyenkor ingatagnak bizonyulnak, ennek következtében az elbeszélő megbízhatósága is elbizonytalanodik. Az elbeszélő kapcsán egy másik, a hazugság kérdése szempontjából is érdekes mozzanat, hogy Bébé, Lilihez hasonlóan, máshogy mesél el bizonyos dolgokat a különböző regényekben. Ilyen, mindkét helyen előforduló történet az imént tárgyalt radírlopás története, ami az *Iskola határon*ban már csak egy bekezdésnyi felidézése a történetnek,²⁹⁹ a *Budában* pedig csak egy mondatnyi célzás.³⁰⁰ Egy másik, a *Hajnali háztetők*ben és az *Iskolában* is előforduló jelenet Halász Péter és Bébé találkozása a katonaiskolában,³⁰¹ melynek kétféle leírásában egyetlen mondat sem azonos, és más is a jelentőségük a két műben.³⁰² Szegedy-Maszák Mihály ennek jelentőségét éppen abban a kérdésben látja, ami Lilivel kapcsolatban is már felmerült: „Ez az átalakítási kísérlet élesen világítja meg Ottlik munkamódszerét, arra irányuló törekvését, hogy kifürkéssze, meddig lehet ugyanannak tekinteni a különböző módon elmesélt eseményeket.”³⁰³

298 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 65.

299 A történet az *Iskola a határon*ban a következőképpen hangzik: „Petár szénfekete fiú volt, az arca csupa vigyorgó ránc, a térde mindig csupa var. Egyszer egy puha, formálható, pasztellezéshez való radírt mutatott nekem, és azt hazudta, hogy lopta a boltban. Ezen barátkoztunk össze, mert a radír jó dolognak látszott, és rávettem, hogy menjünk el együtt újra a Nádler-féle papírkereskedésbe, hadd lopjak én is egyet magamnak. A lopás ugyan nem sikerült, illetve csak levelezőlapokat tudtam lopni gumi helyett, de addigra már kiderült, hogy Halász, még ha ebben az esetben hazudott is, azért nagyon bátor és jókedvű fiú, s hamarosan a legjobb, legkedvesebb barátom lett.” OTTLIK, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1959, 49.

300 „Mentünk aztán együtt puha radírt lopni.” OTTLIK, *Buda*, Európa, 1993, 89.

301 OTTLIK, *Iskola a határon*, 54–56; *Hajnali háztetők*, 61–62.

302 „Az *Iskola a határon* szerint a másodéves Halász Péter azért vesz alig tudomást Both Benedekről, mert barátságuk a »civil« életformához kötött. A *Hajnali háztetők* 5. fejezetében az elbeszélő »viszonyú árulásnak« érzi barátja viselkedését, és a jelenetet olyan tettek felsorolása követi, amelyek azoknak a véleményét hivatottak igazolni, akik egy közmondással összegzik Halász Péter cselekedeteit: »Kutyából nem lesz szalonna.«” SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 69.

303 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 69.

Bizonyos tekintetben ezt a gesztust, vagyis hogy a regény – és a regény címűül szolgáló festmény, valamint a hajnali háztetőket leíró Halász Péter szavainak – eredeténél nem valóságos tapasztalatot mutat fel, valamint azt az elbeszélői eljárásmodot, amely a hazugságot az őszinteség válfajaként kezeli, tekinthető a Sümegi István által fenomenológiai realizmusnak nevezett írói eljárás egyfajta végpontjaként, amennyiben az „azt jelenti, hogy az író nem a valóságról kíván beszámolni, hanem azokról az élményekről, melyekből a valóság konstituálódik, s melyek csakis az ő saját élményei lehetnek”.³⁰⁴ Jelen esetben Halász Péter saját élményéről van szó, szinte biztosan állíthatjuk, hogy nem láthatta, amit leír (valóságreferencia), ám attól az élmény szintjén megtapasztalhatta (átmászva az ablakpárkányon elképzelhette, például, hogy mi van alatta/mögötte), és amiről beszámol, már csak az elbeszélés révén is valós élménnyé válik. Egészen hasonló fogalmaz meg Szegedy-Maszák a regény kapcsán: „Írói fogásként kell értelmezni azt, hogy a *Hajnali háztetők* egy olyan festőnek az ügyefogyott írása, aki önkéntelenül átalakítja az általa érzékelteket: Ottlik így tette észrevehetetlenné a különbséget ténylegesen megtörtént és elképzelt között”.³⁰⁵ Ez utóbbi megállapítás alátámaszthatja azt az elgondolást, miszerint az el nem készült festményt tekinthető a regény(írás) metaforájának – ami nem ássa alá azokat a már idézett értelmezéseket, amelyek a címadó festményt a regény történetének metaforájának tartják, hiszen a regény valóban a kép keletkezéstörténetét, kontextusát, a három alak (plusz a festő) viszonyrendszerét beszéli el –, Halász Péter leírása pedig a regény mise en abyme-jaként is értelmezhető, továbbá egy lépéssel hátrébb lépve az irodalmi szöveg teljesítőképességének ottlik meta-mintájaként. Ha e két szint elkülöníthető, vagyis a „hajnali háztetők” primer élményének művészi igényű, érzékletes irodalmi megfogalmazása – Péter leírása mint az „irodalmi szöveg” – és a kép keletkezéstörténetének, kontextusának feltárása – a regény narratívája mint „történeti” olvasat –, akkor harmadikként helyezhetnénk melléjük a kép eredeti kontextusát, vagyis azonosító funkcióját – mint referenciális olvasatot.

304 SÜMEGI, *Kalandos hajózás*, 143.

305 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 63.

III. 2. A „LEVEGŐS LABIRINTUS” – AZ „ÉRZÉS” ÉS AZ EPSZILON: $\Pi \cdot 6 \leq 3$

(OTTLIK GÉZA: *BUDA, A VALENCIA-REJTÉLY*)

Ottlik Géza *Budája* olyan mű, amely az előhangban megfogalmazott kérdéseket, pontosabban, hogy az érzéki, a nyelv által nehezen megragadható tartalmak mennyire tehetők érzékelhetővé a szöveg teljesítménye által, egyszerre reflektálja elbeszélői szólamában, s kísérli meg ugyanakkor realizálni a szöveg működése révén. Ennek során különös hangsúlyt kapnak a szövegtől különböző médiumok – a festmény, a mozi és a fénykép, valamint a matematika és a fizika nyelve –, ezért ebben a fejezetben elsősorban azt vizsgálom, hogyan viszonyul az elbeszélő ezekhez, mi a jelentőségük számára, valamint mit képes megmutatni általuk. Emellett központi kérdésem, hogy mindez milyen viszonyban áll a *Buda* szövegével és elbeszélői nyelvével mint médiummal.

Ahogy említettem, e kérdések magában a szövegben is folyamatosan elbeszélői reflexió tárgyai, így kiindulási pontként érdemes egy ilyen szöveghelyet megidézni. Ebben Both Benedek, a *Buda* (elsődleges) elbeszélője idézi fel korábbi párbeszédét feleségével, Mártával a regény első oldalán: „Velem annyi csoda történt életemben, három, négy – nem, még több, öt –, hogy nem volna szabad regényt írnom.”³⁰⁶ Mégis az olvasó a kezében tartja a könyvet, a *Budát*, Buda pedig e csodák egyike volt Bébé számára. Hogyan olvashatjuk ezek után a regény szövegét? Egyáltalán regényként kell-e olvasnunk? Mintha az elbeszélő-regényíró-festő Bébé ugyanezt a kérdést próbálná megválaszolni folytonos reflexiója során, csak éppen a fonákjáról: hogyan lehet regényt írni – festőként? Festészet és írás különbsége, kapcsolata, feszültsége tehát már itt megjelenik. Márta válaszul csak ennyit mond: „Maga csak fessen, Bébé.” (7) Mert festeni szabad a csodákat. Medve szerint ugyanis „A festés nem igazság. Csalás, linkség, mint a költészet. [...amihez Bébé hozzáteszi:] Valóság, ami van, és nem igazság, ami nincs.” (7–8) Bébé ezt próbálja különböző médiumok segítségével meghatározni, körülírni, megragadni, vagy éppen a hozzá való viszonyunkat, a megtapasztalásának módját, lehetőségeit modellezni.

306 OTTLIK Géza, *Buda*, Európa, Budapest, 1993, 7. A továbbiakban e kiadásra hivatkozom zárójelben megadva az idézetek helyét a főszövegben.

III. 2. 1. Az ingyen mozi – a hipotetikus világ

Maga a felvetés: „mi az, ami van?” problematikussá válik rögtön a mű elején, amikor megkérdőjeleződik, amit általában létezőnek fogadunk el: „A világ, a többi ember megléte hipotetikus, vélelem, feltevés, amit elegendő számú próbálgatással valószínűsíteni tudsz. [...] Bizonyítani nem lehet.” (11; 19) Medve elméletét idézi ekkor Bébé, az „ingyen mozi”, amely azt modellezi, ahogyan a világban vagyunk. Eszerint csak saját létünk bizonyos, a világe már bizonytalan, feltételes, sőt ahogyan sokszor hangsúlyozza, nem is vagyunk egy helyen, mi csak nézők vagyunk. Pozíciónkat így alapvetően kívülálló nézőként határozza meg, ugyanakkor hozzáteszi, hogy „a mozinak egy kicsike része azonban a saját tested, s mivel ez az egyetlen olyan speciális darabkája, amivel kapcsolatod van, ezt is önmagadnak nevezed. De ez a második számú »én« már szereplője az ingyen mozinak, a vadidegen világnak, ahol minden esetleges, és független a néző voltodtól.” (18–19) Ezek alapján egy olyan helyzet áll elő, miszerint egyszerre vagyunk kívülálló nézők, s szereplői a filmnek – az idézet alapján a testiségünk révén –, amelyet nézünk. Így lesz az ember végül „Néző–Szereplő-amalgám”, miközben a minket körülvevő valóság fikcióként határozódik meg: az életünk csupán egy film, ingyen mozi.

A film médiumán keresztül Medve az ember diszpozícióját, valamint a világ megtapasztalásának módját szemlélteti,³⁰⁷ így a mozi egyszerre válik egy egzisztenciális és ismeretelméleti reflexió alapjává. A mozgókép ilyen értelmezése és alkalmazása a médiatudományi diskurzus számára sem idegen, Paul Virilio olyan reprezentációs eljárásnak jellemzi, „amely minden tapasztalat és érzékelés irreális voltának modelljeként szolgál”. Ezáltal lehet „a világ illúziójának bemutatásaként” és „a valóság racionális vizsgálatának” tekinteni, amely „a valóság létrejöttének mediális feltételeit utánozza”,³⁰⁸ ennek következtében láthatóvá és reflexió tárgyává is teszi azt. Hasonló történik a szövegben, amikor Medve a szökés után a benne bekövetkező változást egy „túlnagyításban” próbálja megragadni. A változás egyszerre van jelen a dolgokhoz való viszonyában (új filozófiája: „Mindenki le van szarva.”), vagy csupán abban, ahogyan van

307 „Az ingyen mozi sokkal kifejezőbb metaforája a fennálló világnak, mint a festmény. A mozi médiuma sokkal inkább képes metaforikusan leírni a narrátor, Bébé világtapasztalatát, világ-élményét, mint a romantikus és költői festmény – legalábbis a *Budában*.” SÁGHY Miklós, *A fotók és a festmények szerepe Ottlik Géza Buda című művében* = „...ami biztosan van...” *Itt kezdődött a posztmodern?* szerk. FINTA Gábor – FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012, 217.

308 Paul Virilio elméletét Sággy Miklós idézi és tárgyalja könyvében: *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2009, 46. (A Virilio-idézet eredeti helye: Paul VIRILIO, *Az eltűnés esztétikája*, ford. Ágnes KLIMÓ, Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992, 25.)

(„Korántsem a tragársága miatt: fellélegzés van benne. Az ember megkönnyebbül.”), valamint ahogyan észleli a világot – tulajdonképpen a hangoltsága változik meg. A világ észlelésének megváltozását emeli ki végül, amikor azt a film médiumának nyelvén próbálja megközelíteni: „Pedig az ingyen mozinak ez az előnyös változása ezúttal több. Ez ő maga, a néző, a változás őbenne van. Attól fogva, hogy kitűnt, a saját halála is le van szarva, a látása, nézőszöge más lett. Csak egy kicsit más, de más. A világot felvevő berendezése módosult, mondjuk. Bővült, tágult? Szűkült, lazult? Új lencsével új távlatot kapott?”³⁰⁹ (61) A médium működésmódja az, ami rálátást biztosít arra, hogyan működik az észlelésünk, hogy az már eleve közvetített.

A fenti idézetekben azáltal, hogy a világ meglétét hipotetikusnak, feltevésnek véli, mely felől nem bizonyosodhatunk meg, csak valószínűsíthetjük azt kísérletek révén próbálgatásokkal, az ingyen mozi elmélete a kvantummechanika³¹⁰ bizonyos megállapításait idézi.³¹¹ Máshol hasonló gondolattal találkozunk, miszerint valami csak a megismétlődésének pillanatától létezik számunkra, amikor újra észleljük, ennek hiányában azonban csak feltehető a fizikai valósága.³¹² A kvantummechanikában mindez úgy kerül

309 Ahogyan Medve észlelése megváltozik annak következtében, hogy módosul a hangoltsága, egészen hasonló ahhoz, amely Mészöly *Saulus*ában magával Saulussal történik, s amelyre az elbeszélő Saulus már a regény első oldalán reflektál: „Nyolc napig most távol voltam a várostól, s egyre jobban érzem, hogy közben történt valami velem. Vagy a várossal? Még mindig nem tudom pontosan. [...] S maga az utca is sokkal keskenyebb. És éppen ezt nem érted: nyolc nappal ezelőtt mintha az is szélesebb lett volna. [...] Kell az áldozat, hogy elveszítsük magunkat, és megtaláljuk az azonosságunkat. De hol ez az azonosság? Még a házak sem olyanok, mint éjszaka meg tegnap, amilyenek szent Purim napján voltak! S a sok névtelen idegen, azok ugyanazok? [...] S attól kezdve már ők sem ugyanazok. Te sem vagy ugyanaz.” MÉSZÖLY, *Saulus*, Magvető, Budapest, 1975, 7–9.

310 A kvantummechanika tárgyalása több szempontból megalapozott lehet: egyrészt Ottlik életművében többször történik utalás az elméletre és az azt kidolgozó kutatókra, másrészt életrajzi adatai és saját nyilatkozatai is megerősítik, hogy Ottlikot komolyan foglalkoztatta a fizikának e tudományterülete, amely éppen egyetemi évei alatt formálódott, amikor ő maga is hallhatta e tudósok előadásait: „Ortvay a klasszikus elektrodinamika mellett az akkor még vitatott kvantum-mechanika legújabb eredményeiről is előadott, úgyhogy csak a jegyzeteinkre voltunk hagyatva, tankönyvbe még sokáig nem került bele, amiből nála már kollokváltunk 1930–34 között.” (OTTLIK, *Egy feladat 1931-ből* [1986], Ponticulus Hungaricus, II. évf., 3. sz. (1998. március); elérhető itt: <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/megcsapottak/ottlik.html>.) Emellett később látni fogjuk, hogy Ottlik kéziratok hagyatékában is találunk olyan nyomokat, amelyek arra engednek következtetni, hogy az írásról gondolkodva foglalkoztatta a kvantummechanika mint lehetséges nyelv, amely által szemléltethet nyelvileg megfogalmazhatatlan összefüggéseket.

311 Mészöly Miklós esszéinek tárgyalásakor már utaltam Heisenberg megállapítására, miszerint „emlékeznünk kell rá, hogy amit megfigyelünk, az nem a természet, hanem a természet, ami ki van szolgáltatva a mi kérdésmódunknak. Ily módon a kvantumelmélet emlékeztet minket arra a régi bölcsességre, ahogy Bohr megfogalmazta, hogy mikor az életben harmóniát keresünk, nem szabad elfelejtenünk, hogy a létezés drámájában mi magunk egyszerre vagyunk szereplők és nézők.” WERNER HEISENBERG, *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*, Penguin Books, London–New York, 2000, 25. Mészöly úgy fogalmaz, hogy „az ember, mint kiiktathatatlan és befolyásoló mérőműszer-berendezés, maga is viszonyítási bázis lett”. MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 49. Mindkettejükénél az objektivitás és a kívülállás lehetetlenségének felismerése áll a háttérben. Vö. II. 1. fejezet.

312 „A dolgok másodszorra kezdődnek. Azzal, hogy megismétlődnek – hogy újra látod, megint halod ugyanazt. Az előszörrel nincsenek meg igazán.” (297) Itt ismét a kvantummechanikára kell utalni,

megfogalmazásra, hogy egy adott részecskéről, mondjuk, az elektronról csak akkor tudunk valamit, mikor megmérjük, a mérések közötti állapotokra azonban csak következtetni tudunk, a pályája csak a megfigyelés folyamán jön létre.³¹³ Az élet hasonló kísérleti jellegét írja le az ingyen mozi: „Az életed próba-élet, kísérleti jellegű. Mindvégig.” (19) Erre *A Valencia-rejtély*-ben is történik utalás: „Elfelejtik, hogy az egész fizika kísérleti! [...] Nem »tulajdonképpen« – lényegében! [...] »Lényegében« – Hát persze! Ahogy az ember élete sem lehet más, mint kísérleti...”³¹⁴ Ehhez hasonlóan már a hipotetikus és bizonyosságok helyére lépő valószínűség is hangsúlyt kap itt elsősorban matematikai és fizikai kontextusban, miközben vonatkozik a világra, az életre és az ember létezésére is.

III. 2. 2. Az „érzés” – ami biztosan van

Habár úgy tűnik, elvesztettük a biztosnak hitt valóságot, mégis kapunk valamit helyette, ami kivétel és „biztosan van”: ez az „érzés”. Ám e bizonyos érzés esetében is nehézségekbe ütközünk, ugyanis azt tudjuk meg róla, hogy lényegénél fogva pontatlan: minél jobban igyekszünk pontosítani szavakkal, annál pontatlanabbá válik. E tulajdonsága már kitűnik abból is, ahogyan először próbálja Bébé érzékeltetni – színekkel és egy zenei hanggal: „benne van Buda és az eddigi életem, egyvalami, egyetlen dolog: olyasféle, mint egyszínű kobaltkékség, vagy ólomszürkesség, vagy egy cselló egyik húrján meghúzott egyetlen cisz-hang.” (10) A zene és a festészet tehát az, amellyel az érzés mivoltát próbálja megközelíteni. E médiumok mellé később a matematika nyelve is társul, amely ha nem is árul el többet a „pontatlan valamikről” – vagyis nem jelentések mentén érteti meg –, de „kezelhetőséget” ígérő segédeszköz, ahogyan Medve fogalmaz. E kezelhetőség kedvéért használja Medve a szavak helyett a következő képletet a „Valami Van”, a „létezés” és a „tartalma”, e felbontás nélküli egész jelölésére:

pontosabban a megfigyelő paradoxonból levont következtetésre: „a mérőműszer új bizonytalansági tényezőt vezet be, a megfigyelés eredményét általában nem lehet bizonyossággal megjósolni; csak a megfigyelés adott eredményének a valószínűségét lehet megjósolni, és ez a valószínűségre vonatkozó állítás ellenőrizhető a kísérlet minél többszöri megismétlésével”. HEISENBERG, *Physics and Philosophy*, 21–22. Mészöly Miklós esszéi kapcsán is találkozhattunk a problémával, ő a következőképpen fogalmazta meg az új tárgyiasság és a működés tettenérésének poétikája kapcsán: „a szembesítésben és szembesülésben, a találkozások egymást követő szituációiban ragadja meg, rögzíti és hiszi el a valóságot”. MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 54–55. Vö. II. 1. fejezet.

313 Werner HEISENBERG, *A kvantumelméleti kinematika és mechanika szemléletes tartalmáról*, ford. GYÖRGYI Géza = *Kvantummechanika*, szerk. Jánossy Lajos, Akadémiai, Budapest, 1971, 220.

314 OTTLIK Géza, *A Valencia-rejtély* = Uő., *A Valencia-rejtély. Hajónapló. Pályákon. Rádiójáték és elbeszélések*. Magvető, Budapest, 1989, 174–175.

$$\pi \cdot \delta \leq \varepsilon$$

ahol az ε változó pontosságát a π jelöli, a δ pedig a „biztos meglevésének” változó értékét. A képlet kifejezi, hogy a Valami „minél biztosabban megvan, annál pontatlanabb. Minél jobban pontosítod, annál kevésbé van meg biztosan. A legnagyobb pontossággal eltűnhet a meglete. (Érthető lesz, de nincs ilyen.) A legnagyobb biztosan-meglevésével eltűnhet, hogy egyáltalán micsoda (ez a valami, ami ennyire Van). [...] Csak egymás rovására fokozhatók.” (95–96) Ottlik e két érték skaláris szorzatáról beszél, amelynek eredménye inkább egy jelzés, amelyről rögtön leolvasható az összeszorozott tagok viszonya. A képlet maga Heisenberg 1927-es határozatlansági relációjának alkalmazása, az eredeti megfogalmazás így szól: minél biztosabban meghatározzuk az elektron egyik tulajdonságát (a helyzetét), annál kevésbé tudunk valamit a másikról (az impulzusáról), emiatt a végeredmény (Ottliknál az epszilon megközelítése) soha nem érhet el egy bizonyos határt, nem lehet tökéletes: soha nem tudjuk megmondani egyszerre egy elektronnal, hogy hol tartózkodik és mekkora az impulzusa.³¹⁵ Különösen érdekes, hogy Ottlik nem a szokásos módon alkalmazza a képletet: megváltoztatja a jelölést és az egyenlőtlenség felállításának megszokott irányát: az érzés jelölésére az epszilon használja (szigma helyett – amely *A Valencia-rejtély*-ben még a szubjektum „létezésének egészét”, „az élete szummázását” jelölte³¹⁶), amit a matematikai analízisben is alkalmaznak, s ami jellemzően felső korlát, vagyis akármilyen – akár végtelenül – kicsi értéket is jelölhet, nem úgy, mint a határozatlansági relációban a két bizonytalan érték szorzata, amely alsó korlát, vagyis egy bizonyos érték alá nem csökkenhet. Emellett megfordul az egyenlőtlenség iránya, vagyis alulról közelít az epszilonhoz. Ezt követően Bébé latin betűkkel helyettesíti be a görögöket: a szorzat tagjai felvehetnek különböző értékeket, ezeket jelöli p_i -vel és r_j -vel, e -vel pedig az epszilon maximális megközelítését, így kapjuk a következő képletet:

315 Ennek oka a mérés során az elektron megvilágítására, láthatóvá tételére használt fény, amelynek következtében fellép a Compton- vagy más néven fotoeffektus. A fény hullámhosszát változtatva az egyik érték pontosítható, a másik viszont arányosan pontatlanabbá válik. (HEISENBERG, *I. m.*, 213–215.) Tehát éppen azért, hogy láthatóvá teszem a részecskét, vesztetem el a lehetőséget arra, hogy pontosan meghatározzam, megmérjem. Ez az a paradoxon, amely a *Buda* elbeszélőjét is foglalkoztatja. A *Filmben* is megjelenik ez a probléma, a narrátor többször próbál észrevétlen maradni, hogy megfigyelésével ne befolyásolja az Öregek viselkedését. Vö. *II. 2. fejezet*.

316 „Hát tegyük fel, hogy van az agyad mélyén, a lelked, szíved, gerinced, gyomrod mélyén egy mindent összesítő Szigma érzés, ami hiánytalanul összefoglalja és egybeolvasztja a létezésed egészét.” (*A Valencia-rejtély*, 116–117)

$$p_i \cdot r_j \leq e$$

Az e a fentiek alapján egy olyan érték, amely a legközelebb áll az epszilonhoz. A *Buda* szövegéből a továbbiakban inkább az epszilonról tudhatunk meg többet, az e -ről nem esik szó. A matematikában viszont fontos szerepet tölt be: egy irracionális és transzcendens számot jelöl³¹⁷ (amely az egyik legfontosabb állandó a matematikában), azaz a π -hez hasonlóan végtelen tizedes tört, amely nem lehet algebrai egyenlet gyöke.³¹⁸ Emellett a kéziratos hagyatékban is feltűnik,³¹⁹ rögtön a már a *Budából* ismerős görög betűs képlet mellett látható, ahol az e meghatározására (a számérték is szerepel a papíron: 2,718281828...) vagy inkább lehetséges konnotációira gyűjtött össze Ottlik e -vel kezdődő kifejezéseket.³²⁰ Érdemes itt utalni néhányra, milyen asszociációk is merülhetnek fel az e kapcsán: tapasztalat [experience], élmény [Erlebnis], esemény [event], észlelés, egység, empirikus egység (kvantum). E kifejezések a közvetlen tapasztalatra és érzékelésre utalnak, amely által a képlet alapján az epszilon a legjobban megközelíthető lenne, és amelyet Ottlik megragadni szeretne, ám éppen ennek nehézségeivel szembesül.³²¹ Erre utal a papíron az e és π transzcendens jellegére vonatkozó megjegyzés is, miszerint a transzcendens mindig a megértésen túllép, túlhatol, a képzeletet meghaladja, nem befogható, leírható. Ennyiben a kanti fenséges kategóriájára emlékeztethet, azon belüli is a matematikai fenségesre, amely „a képzelőerőn keresztül a megismerőképessegre vonatkozik [...] és a képzelőerő matematikai hangoltságaként kapcsolódik az objektumhoz”.³²² Kant azonban megállapítja, hogy fenségesnek nem nevezhető semmi, ami érzékek tárgya lehet, mivel épp attól válik fenségessé valami, hogy az érzékek

317 A π és e transzcendens jellegét, bármilyen sok helyen fordulnak is elő, sokáig nem tudták bizonyítani, végül Charles Hermite tette ezt meg 1873-ban. A π -vel kapcsolatban csak 1882-ben sikerült ezt elérnie Ferdinand Lindemannnak. Paul HOFFMAN, *A prímember. Erdős Pál – a matematika szerelmese*, ford. NAGY György, Scholar, Budapest, 2012, 227.

318 A transzcendens számokkal *A Valencia-rejtélyben* is találkozunk.

319 FOND-428/215.

320 Itt Ottlik nem csak magyar nyelvű kifejezéseket sorol fel, a papíron szereplő idegen kifejezéseket szögletes zárójelben jelzem a főszövegben.

321 Sümegi István Ottlik írói eljárását úgy jellemzi, hogy azt „a fenomenológiai realizmus határozza meg. Ez röviden azt jelenti, hogy az író nem a valóságról kíván beszámolni, hanem azokról az élményekről, melyekből a valóság konstituálódik, s melyek csakis az ő saját élményei lehetnek.” Ebben a tekintetben az érzést – ahogy arra a kézirat is utal – valamiféle élménynek lehet tekinteni. SÜMEGI István, *Kalandos hajózás az epika rejtélyes vizein* = „...ami biztosan van...” Itt kezdődött a posztmodern?, szerk. FINTA Gábor – FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012, 143. Mint korábban azt részletesen tárgyaltam, az élmény- és az eseményszerűség, valamint az empirikus tapasztalat, az érzékelés, a megragadhatatlanság a hangulat esztétikai diskurzusa szempontjából is jelentőséggel bír. Vö. I. 2. fejezet.

322 Immanuel KANT, *Az ítéelőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Szeged, 1997.

számára befoghatatlan, mert „felette áll az érzékek minden mércéjének”.³²³ A képzelőerőben azonban „megvan a törekvés a végtelenbe való előrehaladásra, eszünkben viszont az igény az abszolút totalitásra mint egy reális eszmére, éppen ezért maga az a meg-nem-felelés, amely az érzéki világ dolgai nagyságának becslésére szolgáló képességünket a nevezett eszméhez viszonyítva jellemzi, felkelti egy bennünk lévő érzékin-túli képesség érzését”. A feszültség így a képzelőerő felfogó képességének az egybefogás képességét meghaladó mértékében áll: „Mert ha a felfogás olyan messzire ért, hogy a képzelőerőben már halványulni kezdenek az érzéki szemlélet elsőként felfogott részmegjelenítései, de a képzelőerő mégis továbbhalad, hogy újabbakat fogjon fel, akkor ezzel éppen annyit veszít az egyik oldalon, mint amennyit a másikon nyer, elérvén az egybefogásban egy olyan legnagyobbig, amelyen nem képes túljutni”.³²⁴ Hasonló fordított mozgást láthatunk itt is, mint Ottlik képletében, ahol viszont az egyik érték, a pontosítás a szavakat, a megjelenítést jelöli, a másik, a biztosan meglevés pedig az érzékek révén történő befogást. A kanti fenséges épp e kettő, az érzéki megjelenítés és az érzékekkel való befogás, vagyis egy megfelelésen alapuló érzéki ábrázolás lehetőségét zárja ki a fenséges esetében: „Hiszen semmilyen érzéki forma nem tartalmazhatja a tulajdonképpeni fenségest – ez ugyanis csak az ész eszméivel kapcsolatos: mert bár ezen eszméknek nem lehetséges olyan ábrázolása, amely velük megfelelésben állna, azonban éppen ez a meg-nem-felelés az, ami, lévén maga érzékileg ábrázolható, feleleveníti és előhívja az elmében az eszméket.”³²⁵ Mindebből az ottlik ábrázolástechnika szempontjából az a „meg-nem-felelés” bírhat jelentőséggel, amelynek révén a fenséges mégiscsak ábrázolható lehet érzékileg, mivel ennek révén mozgásba hozza a képzelőerőt.³²⁶ Ottlik képlete hasonlóan egy meg-nem-felelést ír le, pontosabban a megfelelés lehetetlenségét.³²⁷ Ennyiben lehet megalapozott a párhuzam az epszilon (érzés) és a transzcendens számok között. Ebben az értelemben azonban az érzés nem valami olyasmi, ami érzékileg megtapasztalható, legalábbis nem redukálható csupán érzéki tapasztalatra.

323 Uo.

324 Uo. Kant azt is megjegyzi, hogy a fenséges nem pozitív örömet, hanem inkább csodát vált ki – talán innen lehetne értelmezni azt, hogy festeni a csodákat kell, vagyis ebben az értelemben olyan dolgokat és jelenségeket, amelyek működésbe hozzák a képzelőerőt és feszegetik a megértés, az ész egybefogó képességének határait – az érzés, vagy a hangulat megragadása pedig épp ilyen elbeszélői feladat.

325 Uo.

326 E meg-nem-felelés révén való ábrázolás felidézheti Mészöly Miklós ábrázolástechnikai elvét: „pontatlansággal rámutatni olyan pontosságra, ami megnevezhetetlen – pontosan megadott elemek pontatlan kapcsolatba hozásával rámutatni a megnevezhetetlen pontosságra”. MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 73.

327 Ahogy a kvantummechanikában a hullámfüggvénnyel csak a kísérletek kimenetelének valószínűségét lehet pontosítani, úgy az epszilon is csak megközelíteni lehet. (A kérdést a II.1. fejezetben részletesen tárgyaltam.)

III. 2. 3. Az elbeszélés nehézségei a *Budában*

A matematika nyelvén megfogalmazva mindez tehát az elbeszélhetőség problémáját jeleníti meg, maradva a Heisenberg-féle képlet alkalmazásánál és a *Buda* elbeszélőjének megállapításánál: minél pontosabban sikerül megragadnia az elbeszélőnek tárgyát, annál jobban eltávolodik attól, sőt talán meg is semmisíti azt, amit el akar beszélni, „ami van”. Bébé egy zárójeles megjegyzésében ezt így fogalmazza meg: „(Tudjuk, a szavak nemcsak mindig kevesebbek epszilonnál – ez hagyján –, de többek is, ami rosszabb: elhelyezik valahová a maguk fogalmi berendezésében, értelmezéssel ruházzák fel: belefűllasztják azt, ami létező, a saját nem-létezésük ingoványába. [...Amíg nincs más] addig ezekkel kell nekifogni saját eltörlésüknek. Ez meglehetősen Münchausen báró esete. De meglesz.)” (95–96) Az itt megfogalmazott nyelvvel kapcsolatos problémák a romantikától a posztmodernig végigkövethető nyelvfilozófiai diskurzusba illeszkednek, amelyet e periódus közepén, a századfordulón született írás, Hugo von Hofmannsthal Chandos-levele³²⁸ által vázolok fel röviden. A választást indokolja, hogy az írás egyszerre utal vissza a romantikára – pontosabban a 18–19. század fordulójára és német korai romantikára – és kapcsolódik a későbbi nyelvértelmezésekhez is, amennyiben „az érzékelés, a nyelv, a nyelvi (és művészi) kifejezés lehetősége és lehetetlensége” foglalkoztatja,³²⁹ és emellett az Ottliknál felmerülő kérdésekhez is több ponton köthető. Ezt megelőzően érdemes a levél keletkezésének kontextusára kitekinteni. Orosz Magdolna az egész problémakörnek részletes és az itt tárgyaltak szempontjából releváns összefoglalását nyújtja:

A német romantikát, különösképp a kezdeti szakaszában, többek között az észlelés, a megismerés, a (nyelvi) kifejezés és ezek kölcsönhatásainak, illetve ezek kölcsönös feltételezettségének tudata és tudatosítása jellemzi. [...] A korai romantikus esztétikai és irodalmi koncepció középponti elvei és fogalmai az emberi érzékelés és megismerés

328 Hugo von HOFMANNSTHAL, *Egy levél*, ford. SCHEIN Gábor = „und die Worte rollen von ihren Fäden fort”. *Sprache, Sprachlichkeit, Sprachprobleme in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende*, Kétnyelvű reader, szerk. KERÉKES Amália–OROSZ Magdolna–TELLER Katalin, ELTE Germanisztikai Intézet, 2002, 257–263.

329 „A levél szövege és a benne felvetett problémakör – az érzékelés, a nyelv, a nyelvi (és művészi) kifejezés lehetősége és lehetetlensége – a 19–20. század fordulóján különösen élesen vetődik fel, ugyanakkor viszont egy másik századfordulóra, a 18–19. század fordulójára, fordulatot hozó időre [=Wendezeit], a német romantika, különösen a német korai romantika szakaszára is visszautal.” OROSZ Magdolna, „A szavak ismét cserben hagynak”. *Hieroglífa, nyelvi krízis, nyelvjáték – romantikus és századfordulós elgondolások* = MTA Doktori Előadások, 2009; elérhető: http://old.mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/OroszM_drea2009.pdf, 1.

apóriáinak belátásából és az áthidalásukra, elkerülésükre tett kísérletekből fakadnak, és szükségszerűen összefonódnak elkerülhetetlen közvetettségének és közvetítettségének problémájával, illetve e közvetítettség nyelvi előfeltételezettségének belátásában jelentkeznek. Végző soron többféle elgondolás születik arról, hogyan lehetne ezt a közvetítettséget megszüntetni, elkerülni vagy feloldani.³³⁰

Ezeknek az elgondolásoknak háromféle változatát különbözteti meg: „a (pesszimista) radikális” változatot, „amely abban áll, hogy az egyén belátja az abszolút megoldás lehetetlenségét, s nemcsak a megoldásról mond le, hanem önmagát mint egyént is feladja”; az egyensúlyra törekvő változatot, amely „a cél lehetetlenségének belátása és a megvalósítására törekvés között” keres egyensúlyt új megismerési módok után kutatva, aminek során „már nem (csak) filozófiai/episztemológiai, hanem elsősorban esztétikai megismerésről, valamint különféle megismerési területek egyesítéséről lesz szó”; és a „játékosan radikális” változatot, „amely a közvetítettséget a jelek játékában, egyfajta nyelvjátékban oldja fel”. Amit Ottlik keres, ezek közül a második, az egyensúlyra törekvő kategóriával hozható kapcsolatba, azon belül is Friedrich Schlegel elképzelésével, aki e törekvést a „progresszív egyetemes poézis” fogalmában foglal össze, „amely a különféle érzékelési, megismerési, kifejezési módok közötti egyensúlyt, egységet, szintézist hivatott megteremteni, egyúttal – mivel az soha véget nem érő folyamat eredménye lehet csupán – a teljes megvalósulás utópikusságát is érzékelve.” Schlegel tehát a közvetítettséget szükségszerű előfeltételként tételezi annak tudatában, hogy a teljes megjelenítés nem lehetséges, s a „jelszerű világ határait” a leginkább azzal lehet megközelíteni a művészi kifejezés révén, hogy „az ábrázolhatatlanságot teszi meg témájául, így mégiscsak ábrázolja azt”.³³¹ Talán nem kell részletezni, hogy utóbbira Ottliknál számtalan példát találhatunk, a *Hajnali háztetőktől* az *Iskola a határonon* át egészen a *Budáig*, amelyben a kezdetektől és az egész művön át visszatérő, meghatározó problémaként tematizálódik és válik folyton reflexió tárgyává. Hasonlóan megjelenik a *Budában*, s a fentebb tárgyalt képzetben az egyensúly keresése is, amennyiben a szavak általi pontos megragadás és a biztosan meglevés két pólusa közötti oszcillációként mutatja be a kifejezni próbált dologhoz (érzéshez, az epsilonhoz vagy más operátorral jelölt „valamihez”) való közelítést.

330 Uo., 1–2.

331 Uo., 3.

Ugyanakkor a harmadik változathoz is köthető Ottlik nyelvről való gondolkodásmódja, amennyiben például Novalisnál is felbukkan a nyelv önkényes, játékos jellege, sőt azt a matematikai formulákhoz hasonlítja:

Ha legalább értésükre lehetne adni az embereknek, hogy úgy vagyunk a nyelvvel, mint *a matematikai formulákkal* – melyek saját, külön világot alkotnak – csupán önmagukkal játszódnak, semmi mást nem fejeznek ki, mint önnön csodálatos természetüket, és éppen ezért oly kifejezők – éppen ezért *tükröződik bennük a dolgok különleges viszonylatjátéka*. Csakis szabadságuk révén részei a természetnek, és csak szabad mozgásukban jelenik meg a világlélek, és teszi őket a dolgok törékeny mértékévé és metszetévé.³³²

Ottliknál annyiban van szó hasonlóról, hogy a matematikai formulák valóban viszonyokat szemléltetnek, viszonylatokra mutatnak rá. Így lehet az epsilon, a bizonyos, ám pontatlan érzés behelyettesíthető: akár α -val, amely jelölheti Medve és édesanyja kapcsolatát, vagy β -val, amely azt a pontatlan érzést jelöli, amely Biankával kötötte össze – és tovább lehetne folytatni. Ez a behelyettesíthetőség is jelzi, hogy a görög betűk valóban csak kezelhetőséget biztosítanak, s a matematikai formulákban való alkalmazásuk képes rámutatni olyan viszonylatokra, amelyeket szavakkal csak körülírni lehetne.

Az epsilonval kapcsolatban felfedezhető még egy érdekes összefüggés, amely túlságosan is stimmel ahhoz, hogy véletlen legyen. Ha a matematika történetében nyomozunk utána, összetalálkozunk egy a *Budából* már ismerősen csengő névvel: az epsilon kalkulust a 20. század egyik legnagyobb matematikusa, David Hilbert vezette be a matematika új formális nyelvének megalkotása során. A *Budában* megfogalmazódó problémára adott válaszként is értelmezték Bizonyosság Elméletét [Beweistheorie],³³³ amely már nevében elárulja, hogy célja a matematikában felmerülő paradoxonok megszüntetése volt, aminek egyfajta biztosítéka éppen a bizonyosságot megteremtését elősegítő (és behelyettesíthető) epsilon kalkulusz volt.³³⁴ Hilbert operátorokat használt a

332 NOVALIS, *Monológ*, ford. RADICS Viktória = Átváltozások, 12–13 (1988), 35 – kiem. V.M. Novalis idézi OROSZ Magdolna, *I. m.*, 5–6.

333 Constance REID, *Hilbert – Courant*, Springer-Verlag, New York, 1986, 186.

334 *The Epsilon Calculus*. Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/epsilon-calculus/>. Hilbert híressé vált mondata, hogy nincs *ignorabimus* a matematikában, minden matematikai problémának kell, hogy legyen megoldása. A mondat a Matematikusok Második Nemzetközi Konferenciáján hangzott el Párizsban, 1900-ban, amikor Hilbert beszédében 23 matematikai problémát mutatott be, amelyek valóban a 20. század

műveletek és jelenségek jelölésére (Ottlik szintén operátoroknak nevezi a Szigmát, Dzétát, Thétát stb.), emellett megalkotta – a később Neumann János által róla elnevezett – Hilbert-teret, amely a kvantummechanika matematikai megfogalmazásának biztosított alapot.³³⁵ A *Budában* (és *A Valencia-rejtélyben* még hangsúlyosabban) hasonló kísérletként értelmezhető e nyelv alkalmazása, azaz mint egy új, kezelhetőbb nyelv bevezetése, miközben a szövegbeli szerepe éppen a fentebb leírt paradoxon, azaz a bizonyosság, a meghatározhatóság és megfogalmazhatóság lehetetlenségének szemléltetése. Vagyis azáltal, hogy a narráció bevezeti a pusztán szintaktikai matematikai nyelvet, mintha képes lenne „kezelhetővé tenni” a nyelvet, vagyis egy másik nyelv felől rámutatni annak működésmódjára.³³⁶

A számok világa máskor is megnyugtató biztonságot ígér, amely a sport, az atlétika világában nyilvánul meg leginkább. Itt a számokkal nemcsak nem lehet hazudni, hanem „az embernek könnyebb lenyelni a vereséget így áttéve centiméterekre és másodpercekre. (Fura, de a konkrétságuk elvonatkoztatja őket a konkrét, kézzelfogható valóságtól.)” (167) A számok konkrétsága itt egyfajta biztos támpontot ígér, kezelni lehet vele a heterogént, valamint mintha képes lenne olyan rálátást biztosítani, amely érzelmi bevonódás nélkül adhatna hírt a valóságról, a konkrétól. Képes biztosítani egy, a nyelven kívüli tartományt a formalizálás révén, mely nem a jelentéstulajdonítással operál, amire a megfigyelő pozíció nem képes, mivel az is része a megfigyelt valóságnak.³³⁷ Ennyiben pedig eltér Novalis idézett elképzelésétől, miszerint a nyelvi jelek úgy működnek, mint a matematikai formulák. A matematika a *Budában* nem képes a helyébe lépni az elbeszélő nyelvnek, hiszen a képletet mégiscsak az elbeszélő nyelv építi fel és magyarázza, ezáltal a matematika is annak részévé válik – egyik médium a másik médiumot tartalmazza, így végső soron nincsen rajtuk „kívül”.³³⁸ A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a matematika

legfontosabb problémáivá váltak. (REID, *I. m.*, 70–83.)

335 REID, *I. m.*, 182. A kapcsolatot nemcsak a név teremtheti meg, *A Valencia-rejtélyben* expliciten megjelennek a Hilbert-tér, a kalkulus és az operátorok. Chólnoky mintha éppen a kvantumelméleten dolgozna, a Hilbert-tér nyújtja számára a megoldást: „Jó a teóriám, Miklós! [...] Egyszerre csak világos lett az egész: Az én elgondolásomhoz teljesen más matematikai apparátus kell, mint akár de Broglie és Schrödinger Hamilton-egyenletei, akár Heisenberg mátrixkalkulusa. Ez meg is van (Hilbert-tér), és most már csak ki kell dolgozni az egzakt matematikai alapozását.” OTTLIK, *A Valencia-rejtély*, 134.

336 Ebben a tekintetben hasonló módon jelenik meg a matematika nyelve a *Budában*, mint a film médiuma a *Filmben*. Vö. II. 2. fejezet.

337 Hiszen a szereplő én mégiscsak folyamatosan veszélyezteti ezt a külső nézőpontot is: „Te biztosan vagy, a világ ennyire biztosan nincs. Hát csináld tovább, Bébé, de ne felejtse el, hogy csak látogató vagy itt, néző. Ám ahhoz, hogy bármit csinálj, építs, teremts itt, hogy élj, ezt el kell felejtened. És ha elfelejtet, ha nem őrzöd meg a kezdetedet, a kívülállásodat, utolér majd mindenféle istencsapása.” (*Buda*, 19–20)

338 Vö. a *Film* kapcsán már idézett Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 19.

Medve elbeszélői nyelvének része, amelyet Bébé emel át és alkalmaz: ezt Medve „matematikai síkjainak” nevezi.

A fentebb leírtak alapján mondhat el egy tömondat vagy az elnémulás többet, mint a szavak áradata. Erre Medve mutat rá, amikor az értetlenkedő Bébének értelmezi Lexi félbeszakadt mondatát: „Volt egy szoba az emeleten.” (177) Medve a következőképp magyarázza Lexi elakadását: „Ha hozzátesz még szavakat, figyeld meg, Bébé, azzal nem lesz több, mint amennyit ez a tömondata közöl, valamivel kevesebb lesz: ha elhallgat, valamivel több lesz. A hülyeség itt a szavak viselkedése, nem Lexié. Az elnémulás még tud mondani valamit, a szavak nem: csak szétmaszatolni tudnák azt is, ami megvan.” (177–178) Hofmannsthal *Egy levél* című szövegében a fiktív levélíró Chandos szintén az elnémulást választja, levelében kétéves hallgatását a következőképpen magyarázza:

[...] akkoriban egyfajta szüntelen megrészegültségben éltem, és a létet egyetlen nagy *egységnek* éreztem. A *szellemi és a testi* világ nem alkotott ellentétet, éppily kevéssé az emberi és az állati természet, a művészet és az, ami nem tarthat számot a művészet rangjára, a magány és a közösség; mindenben a természet megnyilvánulását láttam, az örület eltévelyedéseiben ugyanúgy, mint a spanyol ünnepi etikett legkifinomultabb szabályaiban [...]; és a természet teljességében önmagam *jelenlétét* találtam meg.³³⁹

Az elnémulást tehát egy olyan állapot előzi meg, amelyben a szellemi és testi – értelmi és érzéki – egysége létrejöhet, aminek következtében az egyén megtapasztalja önnön jelenlétét. Emiatt ugyanakkor képtelen lesz a szavak révén kifejezni magát: „Minden részekre esett szét előttem, és a részek újabb részekre, és már semmit sem sikerült *egyetlen fogalommal megragadnom*. A szavak egymástól elszakadva úsztak körülöttem.”³⁴⁰ Az elhallgatás mellett a levélben felbukkan az alternatív jelölési és kifejezési formák keresése is, Orosz Magdolna szerint „ilyen lehet a szimbolikus, jelentéshordozó pillanat, amely a jelölő és a jelölt egységének intuitív, pillanatnyi helyreállítását teszi lehetővé”, s amely „a dolgok »észrevétlen jelenlét[ében], néma lényegiség[ében]« nyilatkozhat meg”.³⁴¹ Ennek a kapcsolatnak pedig egy még nem létező nyelv lehetne az eredménye, amely helyre állítaná a jelölő és jelölt között az egységet: „egy olyan nyelv, amelynek egyetlen szavát sem

339 HOFMANNSTHAL, *Egy levél*, 258 – kiem. V. M.

340 *Uo.*, 259 – kiem. V. M.

341 OROSZ, *I. m.*, 8.

ismerem, egy olyan nyelv, amelyen a néma dolgok szólnak hozzám”.³⁴² Orosz Magdolna ezt a nem létező nyelvet, amely a kimondhatatlan határán van, minőségében azonosítja magával a művészettel, az irodalommal, mely szintén a nyelv határait feszegeti, és úgy véli, Hofmannsthalnál ez egy vizuális poétika kialakítását eredményezi.³⁴³ Mint láthattuk Ottlik *Budájában* is felmerül egy új, még nem létező nyelv kialakításának a lehetősége (nála is az összes nemzet nyelv eltörlésével – 98),³⁴⁴ azonban az a belátás válik inkább meghatározóvá, hogy a meglevővel kell boldogulnunk, mellyel kapcsolatban egyáltalán nem feltételezi jelölő és jelölt egybeesésének lehetőségét – erre mutat rá a problémát összefoglaló matematikai formula is.

III. 2. 4. A „levegős labirintus”

Bébé nem az elnémulást választja, hanem hogy a meglevő eszközeinkkel közelítsen a kimondhatatlanhoz, melynek során valóban alkalmazza az elhallgatás, a sűrítés alakzatát is, mikor nehezen képes valamit kifejezni. Például a következőképpen beszél Budáról és az otthonáról:

Levegős labirintus. Buda, ahová visszajutottál a lakhatatlan gályarabságból, lakható volt. Mégpedig az I. kerület, Fehérvári út 15/b II. emelet 19. sz. alatt. Kiismered magad a szobádban, ki volt próbálva már réges-régen, hogy megvannak-e a dolgok. Másik szoba. Anya. Utca. Júlia. Ebédlőablak. Szőnyeg (a nem szabályosan visszatérő mintáival). Megvan-e éjszaka, megvan-e, ha nem látod, akkor is, ugyanaz-e másnap? Megvolt. Már milliószor, hát elfogadtad, van.

Utea. Épülő nagyszálló. Híd. Duna. Harangszó. Trombitaszó a kaszárnnyában. Cukrászda a kis utca sarkán, *égetett cukor, vanília, meleg csokoládé szag*. Pék, Zimka Rafael, *csodás kenyérszag*. Petár barátodék lakása. Lenke nénédék lakása. Viktor bátyádék loggiája a Duna fölött, a

342 HOFMANNSTHAL, *I. m.*, 263.

343 OROSZ, *I. m.*, 9.

344 Erre Szegedy-Maszák Mihály is felhívja a figyelmet: „Az *Iskolából* sem hiányzott a nyelv bírálata, és a *Buda* még messzebb megy ebben a vonatkozásban: a nyelv megszüntetésének némely avantgárd irányzatokra jellemző törekvésével mutat némi hasonlóságot. Nemcsak azzal vádolja a nyelvet, hogy félrevezető módon bontja részekre a világot, hanem új kifejezésmód igényét jelenti be.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 159–160.

Halász utca sarkán. Szobák, rokonok, ismerősök lakásai szerteszét.

Csináltad a térképedet gondosan mindenről.

(87–88 – kiem. V. M.)

Felsorolást olvashatunk, Bébé az érzést megteremtő, az azt alkotó tényezőket veszi számba: levegős labirintus – Buda érzete; az otthon, a címével megadva, valamint a lakás környéke: utca, nagyszálló, híd, Duna, cukrászda, közelálló lakásai; és belseje: szoba, ablak, szőnyeg; Anya, Júlia – a fontos személyek; s az otthonhoz kötődő érzéki benyomások is, mint például a pékségből érkező kenyérszag, vagy a cukrászda miatt érezhető égetett cukor, vanília, meleg csokoládé szag. Mindezt úgy teszi, hogy tömör tömondatokat helyez egymás mellé, nem kommentál, nem értelmez. Ennek következtében nem szokványos, epikus leírást olvasunk, nem alá- és mellérendelő mondatokból építkező kifejtett elbeszélést. A belső és a külső környezetben található dolgok felsorolásával, egymás mellé helyezésével „megrajzol” egyfajta személyes térképet, vagyis annak számára jelentőséggel bíró csomópontjait vonultatja fel, ami alapján a befogadó is képes érzékelni a teret, amelyet bemutat, s amelyet érzékletesen is megjelenít a mindnyájunk által jól ismert illatok megidézésével. A nominális helyzet az uralkodó a szövegben, amely a megnevezett dolgokra, tárgyakra, személyekre, helyszínekre irányítja a figyelmet, s e fókuszálást az is fokozza, hogy e főnevek sokszor önmagukban állnak, egyedül alkotják a (hiányos) mondatot.³⁴⁵ A többes szám második személyű megszólítás révén – még ha önmegszólításról is van szó – az olvasót is megszólítja, ahogyan alapvetően a kérdések is megszólító funkcióval bírnak.

A szöveg itt megfigyelt működéséből látható, hogy az érzés hangulatként is körvonalazódik, és ezáltal most mintha a szavak révén jutnánk mégis közelebb. A hangulat megragadása legtöbbször a festészet és az emlékezet kapcsán merül fel: ezt kell megőrizni az emlékezetben, és ezt kell megfesteni. Meglepő módon Colalto képes kiszámítani Bébé műtermének kiválasztásakor, „hogya a hely atmoszférájának, érzelmi alaphangulatának mennyi egymás iránt táplált szeretetünket kell minimálisan tartalmaznia”. (256) Bébé, ha

345 Mindez emlékeztethet a Mészöly prózájára elmondottakra, ahol az egyenrangúsítás, a mellérendelés és a nominális stílus is hangsúlyos prózapoétikai eszközök. Tolcsvai Nagy Gábor Mészöly Miklós prózája kapcsán a következőket állapítja meg a nominális szerkezetről: „tárgyi megfelelő voltukat úgy érhetik el e főnevek, hogy a nominális szerkezeti helyzet (amely a megértésben szöveg – és nem mondat szinten jelentkezik) kiemeli a szövegben a főneveket, ráirányítja a befogadói figyelmet, ám mivel e főnevek magukban állnak, ezáltal (a nominális mondatokon túli szöveggörnyezet mellett) önmagukból kell a megértésnek erednie.” TOLCSVAI Nagy Gábor, *Állat, ember, szolidaritás (Mészöly Miklós állatmotívumairól)* = Uő., „Nem találunk szavakat” *Nyelvértelmezések a mai magyar prózában*, Kalligram, Pozsony, 1999, 162. Vö. II. 1. fejezet.

nem is kiszámítani próbálja – nem úgy, mint fentebb láthattuk, Medve a képlettel –, megpróbálja szintén többször meghatározni, körülírni, mit is érthetünk az érzés alatt. A látvány láthatatlan többletének nevezi, ami tisztán és biztosan érezhető: „Ezt kellene neked lefesteni, Bébé, ezt a maradandó láthatatlan »több«-et, a mulandó látvány ismeretlen nem-anyagi összetevőjét.” (280) Megállapítja, hogy ennek nincs neve, mégis megkísérel közelíteni hozzá: „A dolgok *érezhető* tartalma, a láthatón-hallhatón kívül? *Hangulatuk? Léggörük? Kedvük? Levegőjük? Zenéjük? Színhatásuk?*” (77 – kiem.: V. M.)³⁴⁶ Csupa olyan érzéki hatást sorol fel, amely nehezen lokalizálható, amelynek nehezen azonosítható a forrása. Erre reflektál az idézet folytatása: „Akármijük, de a kézzelfogható voltuknál biztosabban meglevő valami, ami ráadásul nem is az övék, sokkal inkább a saját létezésedé.” (77) Ahogyan a képlet megjósolta, az epszilonhoz közelítve a leírás pontosításával, távolabb kerülünk annak biztos lététől: amiről azt hittük eddig ugyanis, hogy a dolgokhoz tartozik, kiderül, hogy egyszerre a saját létezésnek is a része, tehát nem jelölhető ki a pozíciója. (Ennek kapcsán újra felmerülhet a Néző-Szereplő-amalgám lét problémája.)³⁴⁷

Egy másik szöveghelyen a hangulat összetettségét egy szorzattal próbálja érzékeltetni Bébé (vagy Medve): az emlékezetben őrzött és elrendezett „micsodák” megszorzódnak a milyennel, „a micsodákhoz tartozó más-más kedveddel, tetszéssel, vágyaiddal vagy a micsodák adott érzelmi tartalmával, színezetükkel, hangulatukkal. Ezeket a milyen-micsoda-szorzataidat tovább sokszorozhatja a hogyan? (hol? mikor?) egyenként és keresztbe-kasul – ha próbálsz számon tartani az életed kihagyhatatlanul összetartozó dolgainak tömkelegét”. (199) Ismét egy többtényezős szorzatot kapunk, amely kiadja azt a bizonyos láthatatlan – vagy inkább lokalizálhatatlan, mert összehatásként előálló – többletet, érzést, hangulatot, amelyet az emlékezet megőriz, és amelyet meg kell festeni. Hasonlóan ilyen Bébé számára az, amit máshol a dolgok „milyenségének”³⁴⁸ vagy egy személy „lényének” nevez. Egy olyan példát emelek itt ki,

346 A felsorolt és általam kiemelt jelenségek kapcsán eszünkbe juthat a hangulatnak a bevezetőben is tárgyalt, a magyarban, illetve más nyelvekben hozzákapcsolódó konnotációk: léggör – atmoszféra, kedv (mood) vagy hangoltság, valamint a zeneiséggel való összefüggése, mely magában a szóban és etimológiájában is benne rejlik. Vö. I. 2. fejezet.

347 Miként Hermann Schmitz és Gernot Böhme is az atmoszférát tárgyalva kiemelik, hogy az egyszerre tartozik az objektumhoz és a szubjektumhoz is, nem leválasztható róluk, ám egyikhez sem köthető kizárólagosan, inkább a kettő kölcsönhatásából keletkezik. Emellett Gumbrecht azt is hangsúlyozza, hogy a hangulat az érzékiség szférájába tartozik, jelentések mentén megragadhatatlan, a jelenlét dimenziójának része, és meghatározó eleme lehet az irodalmi szöveg jelenléthatásainak.

348 A dolgok „milyensége” a II. 1. fejezetben már említésre került Mészöly *Adjektívum és numerale* című esszéje kapcsán: Mészöly az adjektívum világát azonosítja a művészettel – a személyes részvétel, a szenvedélyes, pillanatnyi találkozások azok, amelyek „mellékevesítik”, művészetté teszik a művészetet. Bővebben: II. 1. fejezet.

amely visszautal a már megvizsgált matematikai egyenletre: Medve számára az Anya valamilyensége Alfaként jelölhető, amely akkor is tartalmazza a nevetését, a hangja egy ismerős árnyalását, amikor pedig egy szót sem szól, ezt mind magában foglalja, csakis Medve számára. (57) Ugyanez mondható el egy hely, egy látvány emlékeről, amely a különböző megtapasztalt minőségeivel megsokszorozva raktározódik el az emlékezetben. Mint például a Fehérvári úti ebédlőablak, amelynek festményébe Bébé bele akarja foglalni egész gyermekkorát, Júliát, Szeredyt, Évát, Mártát, mindent, ami hozzátartozik, mert ezek adják ki azt a bizonyos érzést, hangulatot, milyenséget. Ezeket a „milyenségeket”, másodlagos minőségeket (a forma és a kiterjedés elsődleges minősége mellett) nevezi Gernot Böhme a dolog extázisának, kisugárzásának, amely a dolog jelenlétének artikulációja, a jelenlétének módja: színek, szagok és ahogyan a dolog hangolva van [tuned]. Az atmoszférák pedig terek, melyeket „átítat” [tinctured] a dolgok, a személyek vagy a környezetbeli konstellációk jelenléte, vagyis extázisai.³⁴⁹ Nem kevesebbet, mint ennek megragadását tűzi ki céljául a *Buda* elbeszélője – talán nem csak festőként.

349 BÖHME, *I. m.*, 121.

III. 2. 5. Nagyítások

A festmény nem készül el, ám mégis találkozunk egy képpel, amely mintha el tudná mondani pontosan a pontatlan érzést, hogy milyen volt az a nyár 1926-ban, amikor a pécsi katonaiskolában megszálltak Bébék a mohácsi hajóútjuk után. Az iskola homlokzatáról készült fotóról van szó, Medve gépének egy amatőr felvételéről, amelyről Bébé készített nagyítást. Később kiderül, hogy magát a fotót is Bébé készítette, „elég ügyetlenül, kicsit elmozdulva és teljesen fölöslegesen”. Mégis szinte éles tisztasággal közli ötvenhat év után, amit akkor ott érzett.³⁵⁰ „Talán, hogy milyen velem a világ” – közelít Bébé az érzéshez, és megállapítja: „Nagyításban kell nézni a dolgokat, úgy látszik.” (75) E fototechnikai megoldás többször, többféleképpen visszatér a szövegben. A legszembetűnőbb a *Medve nagyítása* című fejezet, amely a kórházban töltött időn keresztül Medve életéről készít nagyítást: szó esik benne többek közt Veronikával, Biankával és az anyjával való kapcsolatáról, szökéséről és visszatéréséről, és még a sokszor emlegetett Serpolette-könyv is előkerül. A szöveg itt maga is megkísérli elvégezni azt a nagyítást, amelyre a fotó – Bébé szerint – képes volt. Hasonló nagyítás készül „a Serpolette negatívjairól” is egy nem sokkal későbbi fejezetben, amely különösen azért érdekes, mert kiderül, a Medve által éveken át kutatott könyv nem is létezik (vagyis hogy az ilyen címmel megjelent regény nem az, amit Medve keres). Ekkor Medve a fikció fikcióját, a nem-létező Serpolette regényességét, amelyet tulajdonképpen emlékek és érzések alkotnak, elnevezi Thétának (gondolhatunk itt a sebéből származó T alakú forradásra, amely hasonlóan magába sűríti a napok hangulatát, élményét, miközben egyben archiválja is azt; emellett ismét egy operátorral helyettesíti mindezt). E fiktív negatívokkal máshol is találkozunk, a korábban említett „láthatatlan többletek”, hangulatok, amelyek tartalmazzák a dolgok milyenségét, és egyben a saját létezéshez is tartoznak, az emlékezetben film-negatívokként őrződnek meg, amelyek „jól engednek magukból nagyítást csinálni”. (77) Ez alapján mondhatnánk, hogy a dolgok kezelhetősége a rögzítettségükből fakad, amennyiben ahogy csak a negatívként megőrzött képek előhívhatók újra, úgy csak az emlékezetben tárolt emlékek felidézhetők. Ily módon a szöveg ismét egy másik médium révén reflektál az emlékezet működésére, azáltal, hogy a film-negatívot az emlékhöz hasonlítja.

A nagyítás pedig Bébé számára festői elvvé válik itt explicit módon, ugyanakkor kimondatlanul elbeszélői elvvé is lesz, aminek révén saját elbeszélői tevékenységét is egy

350 Fotográfia és festészet viszonyát Sággy Miklós tárgyalja tanulmányában, ahol amellett érvel, hogy Ottlik műveiben a fotográfia a valóság megragadására alkalmasabb médiumként jelenik meg. SÁGGY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 217.

másik médium felől próbálja meg körülírni.³⁵¹ Ennek lehetünk tanúi, amikor ilyen negatívként jelenik meg a Serpolette, azaz a Théta, amelynek kibontásával, a beletartozó dolgok, emlékek, érzések szétszalazásával születik meg explicit módon – címmé téve – a regény egy fejezete. Először apró mozzanatok, részleteket emel ki, majd az akkori állapotukat – hangoltságukat – próbálja bemutatni hasonló módon: az *Iskolából* ismerős monotonitás, a sokadszori menetelés Szombathely felé, ami épp ezért időtlen tapasztalat is. A katonai hangnemet is megidézi a parancsok egyenes idézésével. A következő fejezetet már „A Serpolette negatívjainak” szenteli, itt már többet is megtudunk a könyvről: szerelmi indulatokról szólt, unalmas volt Medve számára, de „járkált a megtört lelkű szereplőkkel *kopár, szürke* utcákon [...]. Minden *fanyar, szürke, tragikus* és *unalmas* volt itt, az ember sajátságos módon, mégis arra vágyott, hogy egy ilyen *bánatos* regényben éljen majd (gondolta Medve). Járjon-keljen benne a *maga fakír multságára*, aztán festesse meg a barátjával (gondolta Bébé).” (95)³⁵² Hangulatfestő szavak halmozásával érzékelteti a szövegvilágot, már-már van róla elképzelésünk, milyen is lehetett a könyv, mikor Bébé megjegyzi, hogy lehet, nem is Serpolette volta a címe, s megáll, hogy „segédeszközként” hívja a fentebb már tárgyalt képletet, így lesz végül Serpolette helyett ű, vagyis théta. A képlet részletes magyarázatát követően Bébé arra jut, hogy:

[A]z lehet, hogy Medve magában kigyomlálta a regényből a szereplőket, a szenvedélyt, a mesét, mert unta, nem is nagyon értette és nem is vett magának sok fáradságot, hogy kiigazodjon e tekintetben. Maradt Medvének szép tisztán a jó erős keserűség, beleíródva a saját makacs köhögésébe és a kórház nyirkos őszi reggeleibe, mikor Pinczinger hordta neki a teát. Pinczinger! Nini, hát úgy látszik, Pinczinger is rajta van a képen, gondolta Medve. [...] a téli gyakorlótér, külső fasor, kisváros

351 Sággy Miklós a *Hajnali háztetők* kapcsán kiemeli, hogy „a történetírás folyamatát a narrátor kifejezetten az ilyen elven működő [a fotóalapú] képkészítési eljárásokhoz hasonlítja”. SÁGGY, *A fotók és a festmények szerepe...*, 214.

352 Az elbeszélői pozíció itt is problémássá válik, hiszen rögtön egymás után olvashatjuk, hogy „gondolta Medve”, majd „gondolta Bébé” – utóbbit vajon kimondja? Indokolhatnánk azzal, hogy a Bébé nevű elbeszélő többször megszólítja, megnevezi önmagát, ennek mindenesetre itt nincs egyértelmű jele. Az elbeszélői pozíció összetettségére Szegedy-Maszácz Mihály is felhívja a figyelmet: „az elbeszélő helyzet a későbbi regényben még összetettebb, mint a korábbiakban. A szereplő gyakran ír így magáról: »gondolta Medve«, máskor viszont az egyes számú első személy Medvére vagy Bébére vonatkozik. Mindketten folyamodnak második személyű önmegszólításhoz, sőt az is előfordul, hogy nem Medve, hanem Bébé utal önmagára harmadik személlyel. A beszédhelyzet s a nézőpont olykor egyetlen rövid megnyilatkozáson belül is változik – például a »(Hazamenni)« alcímű fejezetnek ebben a mondatában: »Júlia a temetőbe mindig kivitte apám sírjához a kisfiát (személyemben).«” SZEGEDY-MASZÁCZ, *Ottlik Géza*, 156–157.

alattuk, a köd, eső kint, ez a fasz Pinczinger bent, aki teát hoz, megsimogatja a homlokát, megsajnálja egy kicsit, holott az ápolónak nem az a dolga, hogy megsajnálja a növendékeket, van elég más dolga, és ez itt senkinek sem dolga – meg a 38 fokos láz, jó láz –, betelepítették mélyen az eszméletébe a Serpolette-könyv keserű unalmát, és ott nagyjából a szombathelyi országút téli fáiba, letarolt koronáiknak az ölmos égre nyújtózó fekete ágbogai közé. (101–102)

A Serpolette azért válhat olyan fontossá – Bébé szerint³⁵³ –, mert végül csak egy érzés maradt belőle, amelyben viszont benne van Medve szökés utáni, kórházban töltött – s mint tudjuk, sorsfordító – időszaka minden egyes összetevőjével, de benne van a szombathelyi országút is az ismételt meneteléssel – az elbeszélés kibontja a théta összetevőit: felsorol, elmesél, érzékletesen jellemez. A történetet, a regény cselekményét a végén Bébé mégiscsak három sorba sűríti: „»Szerda d. u. – Kivonulás; Péntek: Menetgyakorlat; Szombat: Kivonulás, menetgyakorlat; Vasárnap d. e. – Séta (Kivonulás) – zárt rendben.« Így, ez a három sor talán egy kicsit feszes ahhoz, hogy komplett regényként éreztesse a Medve Thétáját [...], Colaltóból is kiváltja ezt az érthetetlen visszavágyódást, amit az ember érez.«” (104) E sűrített három sor hivatott éreztetni a Thétát, amely „negatívként” szolgál mindahhoz, amelyet vele kapcsolatban bemutat az elbeszélő, melyből a „nagyítást” végzi el.

Elbeszéléstechnikai szempontból a következőképpen vázolhatnánk fel ezt a műveletet a regény alapján: a „negatív” tömör, sűrített, utalásszerű felsorolása, egymás mellé helyezése a legfontosabb elemeknek, amelyek képesek „előhívni” megidézni mindazt, ami hozzájuk kapcsolódik a szubjektum számára. A „nagyítás” pedig úgy történik, hogy az elbeszélő meg is idézi ezeket a körülményeket, mozzanatok, történeteket. Leírja Medve hangoltságát (láz, keserűség) és a környezet atmoszféráját (a kórházat, az időjárást, az őszi reggeleket) kórházi tartózkodása alatt, de végül kitágítja ezt az egész katonaiskolai időszakra. Mindezt érzékletes módon teszi: hangulatfestő, hangutánzó szavak, rétegnyelvi kifejezések alkalmazásával, rövid – sokszor hiányos –, tömör mondatokban. A „nagyítás” ilyen értelemben a sűrített leírás – vagy a a fikció szintjén a leírás előtt létező „ézés”, jelen esetben a théta – kibontása, az arra való fókuszálás, elemeinek meghatározása és azok leírás általi megidézése. Ilyen értelemben

353 A két elbeszélői pozíció itt is egybe mosódik: Bébé beszéli el, hogy Medve vajon hogyan emlékszik a könyvre, majd viszont azt olvassuk, hogy „gondolta Medve”.

pedig a – jelen esetben thétával jelölt – hangulat komponenseinek szétszálazása, s ezen keresztül a szöveg hangulatának megteremtése.

III. 2. 6. Elbeszélői hangok

A szöveg olvasása során létrejövő hangulat megteremtésében az is közrejátszik, hogy nemcsak egy elbeszélői hanggal, nézőponttal találkozunk a műben: a szöveg többféle perspektívát is játékba hoz. Először is az *Iskolából* is ismerős két elbeszélő, Bébé és Medve itt is megszólal, ám – ahogy azt Szegedy-Maszák Mihály is megállapítja – még annyira sem különül el a két elbeszélői szólam, mint a korábbi regényben: „A szereplő gyakran ír így magáról: »gondolta Medve«, máskor viszont az egyes számú első személy Medvére vagy Bébére vonatkozik. Mindketten folyamodnak második személyű önmegszólításhoz, sőt az is előfordul, hogy nem Medve, hanem Bébé utal önmagára harmadik személlyel. A beszédhelyzet s a nézőpont olykor egyetlen rövid megnyilatkozáson belül is változik.”³⁵⁴ Olvassuk azonban Medve szavai mellett Márta naplójegyzeteit, idézve halljuk Lexit,³⁵⁵ Szeredy Danit, Szebek Miklóst, Colaltót, mindenkit, aki beletartozik Budába, s aki ily módon meghatározza annak „milyenségét”, hangulatát. Az elbeszélői szólamnak részévé is válnak néhányan: Bébé alkalmazza Medve matematikai síkjait, elméletét az ingyen moziról, máskor Lexi tömondataival vagy éppen elhallgatásával él, néhol pedig átveszi Márta naplójegyzeteinek tömörségét is, mikor például saját feljegyzéseit közli. Az *Iskola a határonból* ismerős Szeredy és Colalto elbeszélői stílusa is idesorolható: ők újra és újra elmeséltek történeteket, Szeredy részletes pontossággal, Colalto mindig kicsit máshogy. Ezen elbeszélésmódok is jellemzőek a *Budára*. Az irányt meg is fordíthatjuk, úgy is tekinthetünk e társ-elbeszélőkre, mint a különböző írásmódokat megtestesítő elbeszélő-énekre. Más-más elbeszélői stratégiákat próbál ki Bébé az egyes alakok megszólaltatásával, valamint beszédmódjuk elemzésével és alkalmazásával.

Az elbeszélői hangok mellett a különböző médiumok szintén újabb és újabb rálátást biztosítanak az írás és a szöveg működésére. A matematika segítségével az

354 SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza*, 156–157. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy „Both Benedek azzal együtt idézi Medve kéziratát, amit ő jegyzett fel utólag a lap szélére. Mindkettőről utólag tudósít, vagyis gyakran négy síkon játszódik a történés. Medve leírja a múltat, Bébé helyesbít, s minderről később ad számot.” *Uo.*, 157.

355 E két elbeszélő esetében is van olyan részlet, amikor ismét többszörösen összetetté válik az elbeszélői helyzet: „a regény vége felé – a jellemző módon »(Négy sík)« felirattal ellátott fejezetben – kétszeres betét fordul elő. Medve Bébé feleségének, Mártának a naplóját idézi abban az életrajzban, amelynek Hilbert Kornél, azaz »Lexi« a főszereplője és Bébé a közvetítője.” *Uo.*, 157.

elbeszélhetőségre, az írói munka mikéntjére és lehetőségeire kérdez rá a szöveg, míg az ingyen mozi elmélete magát a résztvevő elbeszélői pozíciót viszi színre, amely néhol – például Medve vagy Márta írásainak olvasásakor – befogadói is egyben. Egy ilyen értelmezés felől a szöveg a fentebbi értelemben vett nagyítást emeli ki, amely leginkább képes megközelíteni a megragadhatatlan epszilont.

III. 2. 7. Alternatív univerzummodell

Ennek tétje nemcsak a nagyítás szöveg általi sajátos megvalósítása lenne, hanem annak a bizonyos, mindent magába foglalo, nem megszüntethető érzésnek a megragadása, amelybe belesűrűsödik minden, a múlt, az elbeszélő számára fontos személyek „lénye”, az egész élete, „a lelked világa”. E probléma *A Valencia-rejtély*-ben oly nagy jelentőséggel bír, hogy tétje a világegyetem megsemmisülése utáni újrakeletkezése lesz, ugyanis Cholnoky amellettt érvel, hogy a világegyetem megsemmisülését csak az érzés (ott a Dzéta vagy Szigma) élheti túl, mivel nem lehet anyagi, nem lehet előállítani a kémia révén.³⁵⁶ Ha valóban megmarad, „kitűnne, hogy nincs is ebben a világegyetemben”, azaz „kell lennie egy helynek, ahol van [...]”. Például egy átfogóbb univerzummodellnek.³⁵⁷ Ebben a másik univerzummodellben „teljesen másféle idő és tér van, vagy egyáltalán nincs semmilyen, ami a legvalószínűbb. Akkor minden egyszerre van, és egy helyen, s a tapasztalataidat ott nem tudod majd a jelenségek idő- és térdimenzióinak mérésével megkülönböztetni és rendezni, modellé konstruálni”.³⁵⁸ Felmerül a kérdés, vajon lehet-e az irodalmi szöveget magát ilyen univerzumnak tekinteni, amely képes megteremteni egy olyan teret, amelyben a különböző idők egyidejűségét vagy éppen időtlenségét tapasztalja meg az olvasó? A

356 „Állítom, hogy a szereteted nincs anyagból, nem fog megsemmisülni. Állítom, hogy egy biztosan tapasztalt – és megkülönböztethető – érzés nem lehet lélektani folyamatok, biokémiai reakciók terméke. [...] Állítom, hogy még egy egyszerű, (felismerhető) lelki nyugalom, ha mégoly tökéletességgel fel is fedezik valamennyi fizikai-biokémiai alkatrészét, ezekből soha előállítható nem lesz. Miért? A felismerhetősége állhat, mondjuk, egy kísérő semleges biztonságérzetből meg, mondjuk, egy közömbös tájék ismerettségéből stb. stb. – és mikor azt hiszed, hogy ezekkel már megvan minden kémiaja, egy szín, egy szag, vagy látvány, vagy hang, sőt még inkább egy álmod, váratlanul ugyanezt előhozza: de az eredeti intenzitásban és teljességgel, akkor ki fog derülni, hogy az eredeti érzéshez képest semmit sem ér, amit a teljesnek vélt kémiajából összeraktál. A Dzéta sem kémiaiból van.” (*A Valencia-rejtély*, 190.)

357 *Uo.*, 192.

358 *Uo.*, 192. Ha kiderülne, hogy mégis anyagból van, akkor „nincs fölötte hatalmunk”, „a gondolataink és az érzéseink is teljesen ki vannak szolgáltatva a véletlennek”, „a világegyetem és az elemi atomrészecskék kiszámíthatatlan működésének”. (*Uo.*, 191) Ellenben még ekkor is létezhet egy másik, tágabb, teljesebb, nem-anyagi világegyetem, amelyben mégis megmaradhat az anyagi Dzéta, mindez pedig amellettt tanúskodna, hogy „ez a Dzéta kettős, egymással össze nem férő anyagi-nem-anyagi természetű” (akárcsak a fény). *Uo.*, 193.

Budában mintha ez történné, ahogyan a szöveg az időtlenség, a körkörösség³⁵⁹ érzetét kelti alinearitása, időbeli előre-, hátrautalásai, ismétlődései által.³⁶⁰ Ugyanakkor nemcsak az idő válik felfüggesztetté vagy kifeszítetté, a tér is fontos része e folyamatnak (jelentősége már a cím által is hangsúlyt kap). A különböző helyek³⁶¹ (például egy homlokzat vagy a Fehérvári úti ebédlőablak), alapvetően pedig Buda időbeli mélységét, „tartalmát” bontja ki a szöveg nagyításai által. Az olvasó ennek következtében a tér és idő egységét tapasztalja meg, a tér kitágul, elmélyül az időben és fordítva.³⁶²

III. 2. 8. A magasabb rendfokozatú tartomány

A fizikus és filozófus Palágyi Menyhért tér és idő egységéről a tárgyalt elbeszéléstechnika szempontjából igen szemléletesen beszél (Einstein előtt tíz évvel). Ami a *Budában* a hely „tartalma”, azt ő egy térpont idősugaraként írja le: egy adott térpontnak (A_0) a különböző időpontokhoz tartozó kivetülései, „időprojekciói” ($A_1, A_2, A_3, \dots, A_n$) alkotják a térponthoz tartozó idősugarat, amelyre viszont szemlélőként az embernek egy négydimenziós térben nem lehet rálátása, mivel a tér most-pontja (A_n) mindig elfedi az azt megelőzőket és követőket (ahogyan például, ha három dimenzióban léteznénk, csak a két dimenziós síkot tudnánk érzékelni, két dimenzióban pedig a sík csupán egy élként jelenne meg, magára a felületre nem lenne rálátásunk³⁶³). Az időprojekciót csak egy nagyobb számú dimenzióban érzékelhetnénk, ez az ötödik dimenzió viszont Palágyi szerint nem lehetséges, mert ahhoz a legutolsó, azaz az idő negyedik dimenzióját „objektívnunk” kellene, azaz annak külsővé kellene válnia. Ebben az esetben (ahogyan minden objektívált dimenzió) az idő térré válna, és „az egymás után következő történéseket egyidejűként, egyszerre közvetlenül érzékileg felfogni tudnánk”³⁶⁴ – ahogyan Ottlik másik univerzummodelljében

359 A regény kezdő fejezete (*Minden út*) és első mondata is a körkörösségre utal: „Visszakerültél hát Budára, ahol születted.” (7)

360 Ez a szerkezet az *Iskola a határon* időstruktúrájára is jellemző, különösen a mű második felében, a kezdeti napok leírását követően, mikor már az elbeszélő is elveszik az időben, mivel a mindennapok rutinszerűvé, automatikussá, monotonná váltak.

361 Miként Mészöly és Nádas műveiben is. Vö. II. 2., IV. fejezet.

362 A térbeliség és időbeliség szétválaszthatatlansága mutatkozik ebben meg, mely a hangulat fogalmában is kiemelt jelentőségű. Vö. I. 2. fejezet.

363 Ottlik a valóságmodellek kapcsán szintén beszél a dimenziók folytonos bővíthetőségéről: „[...] a részleges valóságmodell belső zárlatait, önellentmondásait nem lehetséges a modellen belül (az adott elemek bármiféle rendezgetésével) feloldani, hanem csak (mint a matematika hasonló pillanataiban) egy új dimenzió, szabadságfok hozzácsatolásával.” OTTLIK, *A regényről* = Uő., *Próza*, Magvető, Budapest, 1988, 190.

364 PALÁGYI Menyhért, *A tér és az idő új elmélete: egy metageometria alapfogalmai*, ford. WIESER Györgyi, Paks, Pákolitz István Városi Könyvtár, 2010, 47.

is ez történne.³⁶⁵ Palágyi szerint a tér és az idő dimenziója nem elválasztható egymástól, „a térnek csak az időhöz viszonyítva van dimenziója”.³⁶⁶ A kettőről nem tudunk egymástól függetlenül állításokat tenni, ha az egyikről állítunk valamit, rögtön a másikról is ítéletet fogalmazunk meg, kölcsönösen függenek egymástól. A *Budában* ennek az összetartozásnak a tapasztalata meghatározó, a hely és a múlt, sőt az elbeszélő jelene és identitása szétválaszthatatlan egymástól. Ilyen értelemben a szöveg mintha képes lenne megteremteni egy ötödik dimenziót, ahol mindez érzékelhetővé válik,³⁶⁷ ahol a helynek és az időnek még olyan mozzanatai is észlelhetőek lesznek, amelyek az elbeszélő számára egykor észrevétlenek maradtak.³⁶⁸ Minden átszűrődik és megőrződik az érzésben, a hangulatban, része lesz a térnek és a jelennek, és ily módon formálja a szöveg alakulását is. Beleszövődik „a színes gubancba”, aminek révén minden újra – ha nem is elbeszélhetővé – érzékelhetővé válik.³⁶⁹

A fentebb már idézett kéziratos jegyzeten is felvetődik ez a lehetőség, miszerint „a szavak tere lehet a döntő”, amelyet Ottlik a transzcendens számokkal állít párhuzamba (pl. e és π (!)).³⁷⁰ A szavak formálta tér itt egy szintre kerül az e -vel, amely az érzés legközelebbi megközelítését jelölte a fentebb tárgyalt képletben. Annak felfejtéséhez, hogy

365 Jean-Luc Nancy is beszél az idő térré válásáról, melynek során a dolgok együttállását (harmóniáját, összhangját) tapasztalja meg az ember. Nancy-nál a hang képes a hangzó tér-idő [sonorous space-time] megteremtésére, ahol a dolgok egy közös egyidejűségben [contemporaneity] rezonálnak. Jean-Luc NANCY, *Listening*. Ford., Charlotte MANDELL, Fordham University Press, New York, 2007, 12–15. Különösen érdekes lehet Nancy elképzelése ezen egyidejű hangzó térről, ha tekintetbe vesszük *A Valencia-rejtély* egy korábbi kéziratos változatát (FOND-428/322), ahol egy időgépet alkot meg az egyik főszereplő, amelynek alapja a hang (az időgép csak „mellékterméke” a tudós hangelméletének, miszerint nemcsak a fény bír kettős természettel, hanem a hang is, így egy adott helyen lehetséges belehallgatni a múlt hangjaiba, mint ahogyan a csillagokra nézve is a múltra tekintünk). A végleges változatban továbbra is kiemelt marad a hang a múlt felidézése tekintetében, hiszen egy gramofon segítségével hallgatják vissza a szereplők azt bizonyos szilveszteri beszélgetést, amely felfedi végül *A Valencia-rejtély* megoldását.

Az egyidejűséget megteremteni képes hangzó tér Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című művében is kiemelt jelentőséggel bír – erről lesz szó a következő, IV. fejezetben.

366 *Uo.*, 36.

367 Horkay Horcher Ferenc a következőképpen írja le: „A történet folyamatában így fokozatosan, kacskaringókkal, ismétlésekkel és átírásokkal bomlik ki Buda látképe. Ám mindezt a bonyodalmat ellensúlyozza, hogy az elbeszélés textusa maga is kirajzolja a város képét: jelentéstanilag és a szövegtest révén is megidéződik Buda.” HORKAY HORCHER Ferenc, *Ottlik Budája: a mitikus város és az emlékezet városa* = „Csináld vele, amit akarsz, édes öregem!” Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei, szerk. SÁGHY Miklós, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 104.

368 A tudattalanul megőrzött emlékekre Bébé is reflektál: „Ezek a megőrzött régi film-negatívjaid jól engednek magukból nagyítást csinálni. Nincs sok. De talán van olyan is, amiről nem is tudtad, hogy megőrizted.” (77) „Erről se tudtad, hogy megőrizted a negatívját a pillanatfelvételnél. Csak akkor tudtad meg, amikor kitűnt, hogy a nagyításban benne van a csörgedező apparátus is.” (80)

369 Mindez jellemezhető Gumbrecht látencia-fogalmával: A hangulat az, amelyen keresztül érzékelhetővé válhat az, ami latensen, nem megragadható módon továbbra is jelen van a múlt „hordalékaként” a mindennapokban. V.ö. *After 1945. Latency as Origin of the Present*. Stanford University Press, Stanford, 2013.

370 A feljegyzés szerint a szavak tere nem lehet algoritmus gyöke, akárcsak a transzcendens számok, mint például az e és a π . (FOND-428/215.)

miként állhat kapcsolatban a szavak formálta tér a különböző dimenziókkal és az érzéssel, egy szöveghelyet hívok segítségül a regényből, amely meglehetősen tömör megfogalmazásban utal egyfajta dimenzióváltásra. Arról a szöveghelyről van szó, ahol Medve megfogalmazza új filozófiáját, miszerint „Mindenki le van szarva!”, majd egy bizonyos logikai harmadik esetről beszél, mikor megmagyarázza, hogy miért nem lehet választ adni Lexi kérdésére, aki arra kíváncsi, hogy Jézus is e kategóriába tartozik-e:

„»Ez nem igaz. Nem igaz, hogy magam sem tudom, és az se igaz, hogy meg tudom mondani. Ez az a híres nem-létező harmadik eset a logikában!«³⁷¹ – »Mégpedig?« – »Nézd, a leszarás csak jelképes, képletes dolog: meg lehet csinálni egy másik, hasonlóan elvont fogalommal, mint Haza, Isten, Emberiség: de nem lehet olyan *többdimenziósan benned létező valósággal*, mint anyád, a dajkád, a názáreti Jézus vagy a csillagos ég fölötted. Egy ilyen kérdés tehát fel sem tehető. A leszarások *puszta értelmi síkon fekszenek, egy magasabb rendfokozatú tartományban nem működnek*, eltűnnek, ne is próbáld használni őket.«” (176 – kiem. V. M.)

Medve itt különbséget tesz az értelmi sík és a bennünk létező többdimenziós valóság, egy magasabb rendfokozatú tartomány között. Ez alapján az értelem kétdimenziós síkként határozódik meg, amelyből nem lehet átjárás egy magasabb dimenzióba, azaz az értelemmel sohasem lesz megérthető a „benned létező valóság”. Az említett kéziratos szöveghelyen szintén feltűnik az „értelmi sík”, amely a korábban tárgyalt határozatlansági reláció kapcsán merül fel:³⁷² az „agyonmagyarázással”, az értelem pontosításával a „théta” átkerül az „érzés szellős teréből” az értelem síkjába, belelaposodik. A dimenzióváltás tehát az értelem, azaz a szavak általi pontosítás síkja és az érzés, a hangulat, a „biztosan meglevés” tere között történik. Ottlik itt a síkot állítja szembe a többdimenziós térrel, innen nézve válhat láthatóvá a szavak általi pontosítás és a szavak formálta tér közötti

371 Nem szorosan kapcsolódik az itt leírt logikai harmadik esethez, mégis idekíváncozik Heisenberg arra vonatkozó megjegyzése, hogy a kvantumelméletben igenis létezik ilyen: „A klasszikus logikában feltételezik, hogy ha egy állítás bármilyen értelemmel is bír, akkor vagy az állításnak vagy a tagadásának helyesnek kell lennie. »Tertium non datur,« harmadik lehetőség nem létezik. Előfordulhat, hogy nem tudjuk, helyes-e egy állítás, de a »valóságban« csak az egyik lehet helyes. A kvantumelméletben a »Tertium non datur« törvénye módosításra szorul.” HEISENBERG, *Physics and Philosophy*, 124.

372 Ottlik itt felrója önmagának, hogy túlírja, túlmagyarázza tárgyát, és egy zárójeles megjegyzésben utal arra, hogy mindez jó példa a pontatlansági tételre. (FOND-428/206)

megkülönböztetés alapja: ha konkrétan, fogalmakkal leírni, megragadni nem is lehet, a szavak tere, a könyv mégis képes a hangulat megteremtésére,³⁷³ így válhat „döntővé”, ezáltal közelítheti meg az epszilont, és így kerülhet egy szintre az *e*-vel. Ez azt jelenti vajon, hogy az irodalmi szöveg kerül ki győztesen a médiumok közül?³⁷⁴ Ellenvetésként merülhet fel, hogy amint láttuk, az elbeszélő számára a fénykép hasonló hatással bír, mégis amellet érvelek, hogy a szöveg többre lehet képes, amennyiben a fénykép csak saját készítője (de legalábbis a fénykép készültekor jelenlevők, az érintettek) számára idézi fel mindazt, amit magába sűrít a múltból, míg a szöveg ennek közvetíthetőségét is ígéri.

Úgy gondolom, Ottlik számára regényíróként a kifejezhetőség és a megfogalmazhatóság mellett e közvetíthetőség a központi probléma, amelyre folyamatosan megoldást keresett. Ennek nyomai már az *Iskolában* is megtalálhatóak (a hangulat, az időtlenség tapasztalata), ahol e kérdések leginkább a nyelv felől válnak reflexió tárgyává (*Az elbeszélés nehézségei* című fejezet, csak a legszembetűnőbb példát kiemelve), *A Valencia-rejtélynek* pedig az érzés mibenléte, meghatározása, megfogalmazása a tétje többnyire a matematika és a fizika nyelvén. Emellett nem szépirodalmi szövegekben (például *A regényről*), beszélgetésekben és a kézíratos hagyatékban is többször ilyen tárgyú gondolatokba, feljegyzésekbe lehet botlani. Mindezekből egy ottliki „regényelmélet” bontakozik ki,³⁷⁵ ennek feltérképezését kísérelte meg e fejezet, abban a reményben, hogy ezen írások együtt olvasása a *Budával* a szöveg értelmezését árnyalhatja, és annak életműbeli szerepére is új fényt vethet. Úgy vélem, a *Buda* e „regényelmélet” nagy kísérlete,³⁷⁶ amennyiben az életmű korábbi kérdései

373 *A regényről* című előadásában Ottlik utal a regény teremtette hangulatra: „tonalitás, ami legvégül megmarad egy regényből, egy hang...” (*A regényről*, 193)

374 A kérdés megalapozottságát alátámasztja, hogy maga az elbeszélő is a költőkre utal, akik az epszilont közelbe tudták érni: „Mégis, használod a nyelvet, ezen akarsz kifejezni az epszilont. Miért? Először is, mert nincs más, egyelőre. Másodszor pedig, a költők rég felfedeztek módokat, visszaéléseket, amikkel legalább megközelíteni lehet az epszilont.” (95–96)

375 Meg kell jegyezni, e „regényelmélet” nem feltétlen következetes minden pontján, amely érthető is, hiszen az életmű különböző szövegeiből, a művek mellett esszékből, beszélgetésekből és a szerző írói pályája során készített kézíratos feljegyzésekből rajzolódik ki. Így ennek összefüggő egészként való megalkotása önkényes értelmezői gesztusnak tekinthető, ezért talán érdemesebb úgy tekinteni e szövegekre, mint Ottlik alkotói reflexióira, amelyeknek legfontosabb kérdései a regény mibenléte és működés módja, az elbeszélhetőség és a közvetíthetőség kérdése. E problémák a művekben is döntő fontossággal tűnnek fel, ezért Ottlik ilyen tárgyú írásainak együttes értelmezési kísérlete, amelyet jobb kifejezés híján idézőjelben „regényelmélet”-nek nevezek, közelebb vihet az életmű egy átfogóbb értelmezéséhez is. Az ottliki „filozófiára” és művekben való jelenlétére Sümegi István is utal: „Ott vannak – főleg a *Budában*, de nem csak ott – azok a hosszú eszmefuttatások, melyeket nemigen lehet másnak nevezni, mint filozófiának, és az a tény, hogy minden Ottlik-mű olyan kérdéseket boncolgat, demonstrál vagy tesz szemléletessé, melyeket az explicit filozófiai elmélkedései is fejtegetnek.” Az elmélet, az „ars poetica metaelmélete” pedig „legalább annyira fontos, mint a történet”. SÜMEGI István, *Kalandos hajózás*, 143; 155.

376 Hasonlót állít Sümegi is, mikor arról beszél, hogy a *Minden megvan*, *A Valencia-rejtély* és a *Hajónapló* a *Buda* előzményének tekinthető, Ottlik kísérletezésének különböző fázisaira, mikor különböző dolgokat próbált ki, különösen az elmélet és a történet aránya szempontjából. SÜMEGI, *I. m.*,

folyamatosan felmerülnek a regényben, ahogyan a nem szépirodalmi szövegek problémái is feltűnnek. Az irodalmi alkotás és a regényírói (valamint festői) reflexió révén mindezek még összetettebben jelennek meg: nem csak tematikusan és expliciten, de maga a szöveg is kísérletet tesz annak megvalósítására, ami az elméletben az alkotás, a regény tétjeként körvonalazódik.

III. 3. A HANGULAT OTTLIK GÉZA MŰVEIBEN

Ottlíknál a hangulat kérdésköre leginkább az elbeszéléstechnika problémái szempontjából nyer jelentőséget. Egyfelől az alkotói reflexiók szintjén, Ottlik esszéiben, kéziratosszagatában jelenik meg az ars poetica fontos elemeként, amely átfogó módon összegzi, mi az, amit a szerző megvalósítandónak vél. Másfelől műveinek elbeszélői szólamaiban is implicit írói/festői ars poeticaként jelenik meg. Ezen elérendő célok a jelenvalóvá, átélhetővé tétel, a megidézés, a hitelesség, az érzés/hangulat vagy egy személy „lényének”, egy hely atmoszférájának a megragadása és a közvetíthetővé tétele. Mindeközben folyamatosan reflexió tárgya az elbeszélés nehézségeiként összegezheto problémakör – s ezen belül is a nyelvről való gondolkodás.

Utóbbihoz kapcsolódik, hogy – bár nem reflektív módon – az irodalmi szöveg mint médium teljesítménye is megmérettetik más médiumokkal szemközt, melynek során a szöveg, a „szavak tere” kerül ki győztesként, éppen mivel olyan hatásokat képes megteremteni, amely nem megvalósítható a többi esetében. A *Hajnali háztetők* esetében az elbeszélő a nyers valóság megragadásának, dokumentálásának igényével lép fel, ennek lehetetlenségét azonban az elbeszélés működése révén nagyon hamar érzékelteti. Ám e lehetetlenség végül mégsem hátrányt jelent: az irodalmi szöveg teljesítménye éppen ebben rejlik – nem pusztán a nyers valóságot rögzíti, tárolja és közvetíti – mint egy analóg archívum –, e tekintetben valójában nem is törekedhet abszolút objektivitásra – szimbolikus rendszerről lévén szó, de már csak azért sem, mert ilyen fajta objektivitás nem létezik, a totális megjelenítés a közvetítés felszámolásával járna, de még ha sikerülne is megközelíteni, akkor már nem beszélhetnénk irodalomról. Ily módon, azáltal hogy Ottlik performatív módon megmutatja, hogy az irodalmi szöveg mégis képes közvetíteni a képzelet és a szavak révén az élményt – jelen esetben a hajnali háztetők fiktív látványát (H. P.), majd második szinten az e szavak nyomán megképződő (ismét) fiktív látványt (Bébé) –, rámutat az irodalmi szöveg egyedülálló képességére, médiumspecifikus

tulajdonságaira. E tekintetben Mészölyhöz hasonlóan működés közben éri tetten az irodalmi médiumot.

A *Budában* hasonló történik, bár jóval összetettebb kontextusban, mely az ismeretelmélettől a kvantummechanikán, a matematikán, a nyelvfilozófián, a festészen, a fényképészen át a moziig terjed. Mindezek ugyanakkor egy kérdésben futnak össze, ez pedig – nem meglepő módon – az irodalmi nyelv megragadókéességének határait érinti. Ismét a pontatlanság aggasztja az elbeszélőt, ugyanakkor itt is mintha e – Mészöly szavaival – pontatlansággal lehetne rámutatni a pontosságra. A hangulat esztétikai fogalmával is azonosítható érzés e megragadás tárgya, mely az elméleti bevezető során tárgyalt hangulati aspektusokat is magába foglalja: tekinthető az egyén hangoltságának, a környezet egyénre való hatására, atmoszférának, légkörnek, de kollektív közérzetnek is, mivel sok esetben közös élményeket beszél el, melyek a másik elbeszélő, Medve révén az olvasó számára is közösként tűnnek fel, amennyiben Bébé „érezni” véli, Medve mit akart megragadni. Ezt pedig a szöveg képes elérni, vagy a „szavak tere” a szöveg hatásainak révén. E hatásokra láhattunk példát az elemzések során, most csak röviden utalnék rájuk: hangulatfestő, hangutánzó szavak, változó perspektíva (miként azt Mészöly is kívánatosá teszi a kor művészetével kapcsolatban: a fluktuáló perspektíva; s mely Nádas *Párhuzamos történetek*ében erőteljesen jellemzi a narrátort, de ugyanígy említhetnénk az *Emlékiratok* könyvének elbeszélőit is, melyben a kézirat-megtalálás írói fikcióját nem lehet nem ottliki áthallásnak érteni), a szöveg által megteremtett tér- és időbeli tapasztalat (a körköröség, időtlenség érzete a *Budában*, az emlékezet asszociativitását követő alineáris elbeszélés ugráló ideje a *Hajnali háztető*kben), a helyek és a tér időbeliségének, atmoszférájának feltárása (mely Mészölynél és Nádasnál is fontos prózapoétikai eszköz).

IV. A „HANGZÓ TÉR” – NÁDAS PÉTER

IV. 1. LÁTENCIA ÉS ÉRZÉKISÉG A *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK*BEN

Az *Emlékiratok* könyve és a *Párhuzamos történetek* között jelentős elmozdulás tapasztalható a prózapoétika tekintetében, amely legszembetűnőbben az ábrázolástechnikában, s azon belül is egyrészt az elbeszélői pozíció megválasztásában és működtetésében, valamint a narrációszervezésben, másfelől pedig ezzel szoros összefüggésben a szöveg nyelvezetében, stílusában és ritmusában érhető tetten. Mind olyan szövegi jellemzők, amelyek a hangulat előállításában jelentős szerepet játszanak, ezért e mű esetében ezen elemzői szempontok érvényesítése különösen termékeny lehet, és viszont, a szöveg működésének vizsgálata hozzátehet a hangulat eddigi diskurzusához.

IV. 1. 1. Narráció és történeteszöveg

IV. 1. 1. 1. Az elbeszélő – „részvétlen tekintet” vagy eltűnés a megmutatásban?

Ezen jellemzők közül elsődleges az elbeszélői nézőpont értelmezése – amelyre már történt utalás Mészöly *Filmjének* és Ottlik narrátorainak tárgyalásakor –, mely a regény értelmezése szempontjából is kulcsfontosságú, amennyiben fényt vethet az ábrázolásmód megválasztásának szerepére. A recepcióban már sokan jellemezték az elbeszélői nézőpontot, többen egyetértve abban, hogy mindentudó elbeszélőről van szó, ám a narrátor szerepe, pozíciója több problémát is felvetett. Margócsy István³⁷⁷ számon kéri a narrátor határtalan mindentudását, pozíciójának tisztázatlanságát, s azt, hogy mindentudása ellenére kénye-kedve szerint hallgat el, vagy oszt meg dolgokat az olvasóval. Felrója, hogy a narrátor szólama sokszor nem különül el a figurák szólamatól, az időviszonyok pedig tisztázatlanok. Györffy Miklós szintén megemlíti az elbeszélő „szeszélyességét és kiszámíthatatlanságát”, mindentudásának parttalanságát, s hogy Nádas ezzel „semmibe vesz minden normát”. Felhívja a figyelmet, hogy az elbeszélői pozíció és a tudás mértéke többször fejezetenként változik, és hozzáteszi, hogy „a *Párhuzamos történetek* egy bizonyos, mégpedig nem mellékes, hanem egyik alapvető rétegében, egész fejezeteken végigvonuló tendenciájában a realista elbeszélésmód mesterműve”. S végül – Szilágyi Ákos megjegyzésére utalva, miszerint a *Párhuzamos történetek*ben egyenesen a Lét beszél

377 MARGÓCSY István, *Margináliák = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. Rác I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 181–208.

– megjegyzi, hogy mintha Nádas elbeszélőjét „megpróbálná kivetköztetni hagyományosan antropomorf jellegéből”,³⁷⁸ s így azt a hatást éri el, mintha egy személytelen isten vagy inkább az Úr beszélne hozzánk.³⁷⁹ Radnóti Sándor pedig az író rendkívüli „distanciáltságáról” beszél, „az epikus hideg, kutató és részvétlen tekintetéről”.³⁸⁰ E három kritika rövid megidézése kiindulópontot biztosít az elbeszélő szerepének értelmezéséhez, amennyiben a szerzők meglátásai fontos támpontokkal szolgálnak. Elmondhatjuk, hogy a narrátor kapcsán a leginkább zavarba ejtő, hogy rendkívül nehéz behatárolni pozícióját, megragadni az elbeszélői hangot, és így arcot adni neki, azaz a narrátor antropomorfizációja valóban nem valósítható meg maradéktalanul. A narrátor szokatlan személytelensége, idegensége az, ami elbizonytalanítja az olvasót. Úgy látom azonban, mindennek fontos funkciója van a regényben.

Nádas a *Saját jel* című esszéjében beszél egyfajta „semleges látásról”, amely a *Párhuzamos történetek* narrátorának „személytelenségét” új megvilágításba helyezheti.³⁸¹

A semleges látás érdekében, több évtizedes munkával, sikerült önmagát kicsempésznie. Leíró jellegű képein a festői szuverenitás nem abban nyilvánul meg, hogy ő így látja, hanem abban, hogy látva van, de ami látva van, az nem egy közhasznú tárgy, hanem egy festészeti tárgy. A láttatás gesztusával a semleges látás kollektív adottságára apellál. A közös tudattartalomra, amelynek az individuális tudattartalom csupán a hordozója. [...] A saját én edényében azok a tulajdonságok maradnak meg, amelyek nem csak az egyed számára érvényesek, s így a legszemélyesebb tapasztalat a mindenkire érvényest mutatja be. A

378 Mint arról a *II. 2. fejezetben* is szó volt, a *Film* narrátora hasonló illúziót szeretne kelteni, eltűnni a megmutatásban, a kamera mögött. Györffy Miklós egyenesen arról ír, hogy a narrátor mintha már antropomorf jellegét is elvesztené, s éppen a kamera személytelenségéhez hasonlítja, miközben hangsúlyozza, hogy Nádas regénye egyáltalán nem filmszerű: „Igaz, a filmkamera mint elbeszélő újfajta narrátori instanciát teremtett, amelynek legszemélytelenebb, legsemlegesebb formáit – Pudovkin terminusa szerint – egy »láthatatlan megfigyelő« pozícióihoz köthetjük. Bár a *Párhuzamos történetekben* egyébként nincs semmi filmszerű, elbeszélőjének »láthatatlansága«, azonosíthatatlansága a filmkamera személytelen objektivitására, szemszögváltásai gyakran filmszerű vágásokra emlékeztetnek. Nádas az irodalmi elbeszélőt mintha megpróbálná kivetköztetni hagyományosan antropomorf jellegéből.” GYÖRFFY Miklós, „Az és mégsem az”. *Nádas Péter: Párhuzamos történetek = Testre szabott élet*, 159.

379 Uo.

380 RADNÓTI Sándor, *Az egy és a sok = Testre szabott élet*, 219–262.

381 Az esszé Keserü Ilona festészetéről szól: NÁDAS Péter, *Saját jel = Uő., Hátországi napló: újabb esszék*, Pécs, Jelenkor, 2006, 153–167.

határátlépés feltétele a személyes tulajdonságok folyamatos elidegenítése.³⁸²

A festő ezek szerint kiiktatja látásából az egyénit, hogy láthassa, ami előtte van, épp ezáltal válhat személyessé az ábrázolása, hiszen az egyéni hiányában csak a közös maradhat meg. A *Hazatérés* című esszében Nádas Péter így ír erről: „tudatosan úgy igyekeztem beszélni magamról, hogy közben az ne csak én legyek, hanem amennyiben én, annyiban a bennem létező közös”.³⁸³ Eszerint személyesség háttérbe szorítása, felszámolása árán lehet csak megérkezni a közösbe, hiszen ami bennem egyedi, az pontosan az a különbség, amely által elhatárolom magam a közöstől. Az egyéni „kicsempészése” teszi lehetővé, hogy érdek nélkül szemlélje ábrázolásának tárgyait. Az érdek nélküli pillantás az, ami létrehozza az „Én” nyitottságát is, aki azonban így már nem is lehet „én” többé, csak senki, akárki, ily módon képes csak arra, hogy a dolgok bensőségessége felé forduljon, és azokat „értelmük kimeríthetetlen termékenységeben” megmutassa.³⁸⁴ Ez az érdek nélküli személytelenség az, amelynek révén megoszthatóvá válhatnak a dolgok. Ez a megoszthatóság a művészet feltáró jellegében rejlik, amely által az ábrázolás tárgya képes megjeleníteni lehetőségeiben, és ezáltal mások számára is megtapasztalhatóvá válni. Ez szolgálhat alapul a közös megteremtéséhez.

A *Párhuzamos történetek* a közöst az érzékelésben véli megtalálni,³⁸⁵ az érzékelés közös emberi képességének alapján lenne tehát lehetséges a személyesség megteremtése. Így kapcsolódhat össze a dolgok megjelenítésének szándéka és a személyesség az érzékiséggel és az elbeszélői pozíció személytelenségével. Ungváry Rudolf az *Emlékiratok* könyvének elemzésében³⁸⁶ szintén kiemeli Nádas prózájának ezt a jellemzőjét: az érzékiséget „szemléleti és világnézeti jellemzőnek” nevezi, s az ábrázolástechnika kulcsfogalmaként jelöli meg, amely Nádas prózájának művészi minőségét teremti meg, és amely egyben ábrázolásának tárgya is – ezt a *Párhuzamos történetekről* is elmondhatjuk. Ez a két aspektus összefonódik az olyan leírásokban, amikor elbeszélői kommentár nélkül

382 Uo., 155; 158.

383 NÁDAS Péter, *Hazatérés* = Uő., *Játéktér*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 30.

384 „[...] a világ rendjében a dolgok az értékük szerint vannak, értéket képviselnek, és némelyik értékesebb a többinél. A művészet figyelmen kívül hagyja ezt a rendet, a valóságos dolgok iránt csak a teljes érdeknélküliség módján érdeklődik, azzal a végtelen távolsággal, mely nem más, mint a halál. Ha tehát a dolgokból indul ki, akkor e kiindulás minden dolgot jelent megkülönböztetés nélkül: a művészet nem válogat, éppen a választás visszautasításában van kiindulópontja.” Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, 123; 121–124.

385 Ez a mozzanat Nádas Péter esszéjében is hangsúlyt kap: „ami látva van”. NÁDAS, *Saját jel*, 155.

386 UNGVÁRY Rudolf, *A szerkezet mint erkölcs. Relációk Nádas Péter prózájában* = *Újhold-Évkönyv*, 1991/1, 245.

olvasunk naturalisztikus leírásokat szexuális aktusokról, testi működésekről. Ilyenkor a szövegben látszólag nem történik jelentéstulajdonítás, csupán az ábrázolt megjelenítése.³⁸⁷ Az olvasó számára így válhat érzékelhető, jelenlétszerű élménnyé. Mindez magyarázatot nyújt arra, hogy miért kerül a középpontba a testiség: a test mint az érzékelhetőség és a jelenlét feltétele a személyesség lehetőségét hordozza magában, ezért válhat a regény világán belül és az olvasói tapasztalat részeként is meghatározóvá.

A *Párhuzamos történetek* elbeszélőjének személytelensége ily módon szerves része az ábrázolásmódnak, a dolgok megjelenítését szolgálja. Ez a vállalkozás azonban nem feltétlen jár sikerrel: folyamatosan témává válik a regényben, hogy vannak dolgok, amelyeket nem lehet kimondani, megjeleníteni. A jelenetek többször úgy szakadnak meg, hogy az elbeszélő elhallgat, mert olyan ponthoz ért, ahol illetéktelenné váltak a szavak.³⁸⁸ Mind a karakterek, mind az olvasó azt tapasztalja, hogy mikor azt gondoljuk, valamit sikerült megragadnunk, átláthatóvá, érthetővé és számunkra jelenlevővé tennünk, hirtelen ismét idegenné válik: a jelenlét midig egyszerre távollét is, így a hiány teljesen sohasem megszüntethető. A *Párhuzamos történetek* azonban törekszik arra, hogy mindenkorit tárgyát a lehető legtöbb oldalról megközelítse. Ezért találkozunk oly sok leírással, amelyek az adott karakterek környezetét, múltját, pozícióját, viszonyait igyekeznek tisztázni.³⁸⁹ Az elbeszélő próbál mindent lefedni, mindent elmondani alakjairól és az ábrázolt helyszínekről, sőt tárgyakról, ami tudható, s ezáltal elérni a totális megjelenítést, amelynek következtében az ábrázolt dolgok jelenlevő válhatnának. Ezáltal még hangsúlyosabban demonstrálja egyben ennek lehetetlenségét is.³⁹⁰

387 Bagi Zsolt hasonlóan figyeli meg denotatív és figuratív nyelv ellentétét az *Emlékiratok könyve* egy jelenetének (Krisztián és az elbeszélő csókja) leírását (Krisztián arca) elemezve: „A formák jellemzése mindvégig defiguralizált, tiszta denotáció. Ezzel szemben a színek leírása erősen retorizált. [...] E két rész ellentéte a denotatív és figuratív nyelv ellentéte. [...] A metafora helyettesítő szerkezete olyan, hogy a hordozón túlmutatva többlettértelmet visz az egyszerű denotációba. [...] A metafora itt azonban még mindig csupán valami elvontnak lehet hordozója, valami »elvontan légies és magasbatörő« helyett állhat, ezért sohasem lehet teste.” BAGI Zsolt, *A körülírás*, Jelenkor, Pécs, 2006, 36–37. Bagi az írás testté tételére hozza példaként „Krisztián arcának körülírását”, habár a *Párhuzamos történetek*ben a fentebbi értelemben nem körülírásról van szó, az írás testté tétele hasonló módon megtörténik, amennyiben a testleírások szintén denotatív nyelven és referenciálisan íródnak, amelynek konkrét vonatkozásai egyértelműek.

388 Ez a fajta elhallgatás emlékeztethet Lexi félbemaradt mondatára: „Volt egy szoba az emeleten.” Medve azzal magyarázza, hogy ezáltal sokkal többet elmond, mintha folytatná. Vö. *III. 2. fejezet*.

389 Ebből a szempontból emlékeztet Ottlik Géza *Buda* című művére és az ott „nagyításként” leírt technikára. Ugyanakkor míg ott sokkal inkább szubjektív élményekről van szó, addig a *Párhuzamos történetek*ben ugyanolyan fontosak az egyéntől független környezeti tényezők, mint az interszubjektív viszonyok. Vö. *III. 2. fejezet*.

390 E tapasztalat jelentőségére, mely szerint a hiány az elbeszélés alapossága révén sem megszüntethető, a következő fejezetben fogok részletesen kitérni.

IV. 1. 1. 2. Perspektivikusság

Az elbeszélői pozíció másik szembetűnő jellemzője, hogy megragadása, határainak megállapítása sokszor nehézségekbe ütközik. Az elbeszélő nyelvezete és az elbeszélte dolgokhoz való viszonyának semlegessége mellett ezt a hatást a szöveg perspektivikussága, az állandó nézőpontváltás is fokozza.³⁹¹ A narrátor és a szereplők szólama közötti határ sokszor elmosódott, nem mondható meg biztonsággal, hogy „ki beszél”.³⁹² Ennek több oka is van: egyrészt maga a szövegtípus nem segít az elhatárolásban, nincs a szövegben semmiféle jelzés (gondolatjel, idézőjel stb.) arra, hogy váltás történt volna az elbeszélői pozícióban, és a narrátor sem mindig jelzi, hogy valakit idéz. A perspektíva-váltások sokszor észrevétlenek, akár egyetlen mondaton belül történik meg az elbeszélői hang áttűnése a karakterébe, sőt előfordul, hogy ugyanazon mondaton belül egy harmadik hang is megszólal. Ha ennyire elmosódnak a határok a beszélők között, akkor az ábrázolástechnika szempontjából is fontos feltenni azt a kérdést, hogy mégis hogyan érzékeljük ezeket a váltásokat. Szirácz Péter jelzi, hogy a karakterek szókincsét és gondolatvezetését is követi a szöveg, úgy gondolom, hogy valóban leginkább ebben ragadható meg ez az azonosulás, és így a különböző szólamok elhatárolásának lehetősége is: a karakterekre jellemző bizonyos szavak, szó szerkezetek jelennek meg és ismétlődnek a szövegben (pl. Gottlieb feleségénél az *aljas* szó), valamint a karakterek stílus és ritmus szempontjából is elkülönülnek egymástól (pl. Gyöngyvérnél a trágár kifejezések; vagy az egyes szereplők érzelmi állapotának dominanciája). Ahelyett tehát, hogy idézné és kommentálná őket, legtöbbször „átadja a hangját”, és sokszor – ahogy a következő bekezdésben látni fogjuk – a „szemét” is a karaktereknek, így kerülve ki látszólag a külső nézőpontból való jellemzést és annak következményét – azaz magának a megragadásnak és a rögzítésnek az aktusát. Helyette törekszik „létrejövésükben” ábrázolni elbeszélésének tárgyait, hagyni, hogy helyette azok „szóaljanak meg”.³⁹³

391 Szirácz Péter és Györfly Miklós is felhívja a figyelmet, hogy az elbeszélés távlata nem egységes. SZIRÁCZ Péter, *A test végtelenbe nyíló könyve*. (Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*), Alföld, 2006/10, 96; GYÖRFFY Miklós, *I. m.*, 4–5.

392 Ez az elbeszélői technika tekinthető a mészölyi fluktuáló perspektíva egyfajta megvalósulásának, melyet Mészöly az új realizmus-modell egyik szempontjaként nevez meg. V.ö. II. 1. fejezet. Selyem Zsuzsa is a perspektívák kérdésével indítja tanulmányát. SELYEM Zsuzsa, *Liaisons politiques dangereuses*. (Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*), Jelenkor, 2006/4, 449.

393 Hasonló miméziskoncepcióval találkozunk Nietzsche-nél, aki amellet érvel, hogy a valóságot, az életet leginkább a művészetben keresztül tudjuk megtapasztalni, mivel a művészet képes egyedül arra, hogy a dolgokat változó természetük szerint ábrázolja, azokat folyamatos „létrejövésükben” [Werden] jelenítse meg. Így lehet valószínűbb a művészet tapasztalata a fogalmi gondolkodás eleve értelmetlen működésénél. Vö.: Eugen FINK, *Nietzsche's Philosophy*, ford. Goetz RICHTER, Continuum, London – New York, 2003, 20–23, 149–151.

Ami kevésbé szembetűnő, hogy a perspektíva-váltás nemcsak a szereplők nézőpontjának és nyelvezetének felvételével jár: az ábrázolásban rejlő látásmód is megváltozik, a szöveg fókusza is a karakterekéhez idomul.³⁹⁴ Például Erna a művészettörténész szemével szemlél másokat: minden ellenérzése ellenére nem tudja megállni, hogy Gyöngyvérre ne becses tárgyként tekintsen, „nem tudott betelni a fiatal nő testével”, „s éppen, mert jó érzéke volt a becses műtárgyakhoz”.³⁹⁵ A holland Geertében pedig, úgy érezte, „egy egész festészeti hagyomány élő modelljére” lelt rá, „élő ember arcán vette észre, hogy mit rejtettek el egy nagyszerű korszak festészetében” (I. 241), és „a harmincéves háború borzalmait látta viszont az arcvonásain”. (I. 232) Továbbá a holland tájat is a németalföldi festészet szemével írja le.

Madzar szölamában a fények és az épületek leírásai kerülnek előtérbe, amiben az a szakmai szenvedély nyilvánul meg, amelyet a fény iránt érez:

A fények tökéletesen lefoglalták a figyelmét. Mintha az asszony iránt érzett heveny szenvedély csúszna át a fények iránt érzett szakmai szenvedélybe. [...] telhetetlenül tapogatta tekintetével a tér fényeit, később alámerült bennük, és minden másról megfeledkezve mérlekedte, mérlegelt. (II. 194; 195 – kiemelés: V. M.)

Szemzőné felkérését is végül lakásának fényviszonyai miatt fogadja el (legalábbis így interpretálja):

Mint ahogy a fények győzték meg, a többszörös reflexió, amit a Pozsonyi út sárga kerámia burkolata adott a Dunával és Eliel Saarinen csúcsos süvegeire emlékeztető bádognakulatáival a hatodik emeleti lakás üres mennyezetén, holott eszébe nem jutott volna ezzel a belső berendezéssel foglalkozni. (II. 232 – kiemelés: V. M.)³⁹⁶

394 Hasonlót figyel meg Sipos Balázs a *Világló részletek*ben, mikor arról beszél, hogy „A *Világló részletek* rekonstruálni igyekszik a miliőt, s azt az egyszerre etikai és esztétikai elköteleződés-ként értett életvitelt is, melynek háttére előtt a szavak elhangzottak. Ennek jegyében a kötet a korszak domináns (ipar)művészeinek és mesterségeinek esszébetéteket szentel. Ezeket rendre az adott (ipar)művészetet vagy mesterséget életvitelszerűen űző vagy fogyasztó figurákhoz rendelve mutatja be. Ez egyaránt narratív lehetőséget teremt a szóban forgó figurák életvitelének árnyalására (a társadalmi pozíció sosem pusztán vagyoni és osztályhelyzet, a habitushoz sajátos önkifejezési formák társulnak), valamint arra is, hogy a Nadas számára lényeges (ipar)művészeteket és mesterségeket történetileg és társadalmilag is szituálja, részletezze.” SIPOS Balázs, *Mimikri és autizmus*, Műút, 2017/10, 21.

395 NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek*, I., Jelenkor, Pécs, 2005, 194–195. – A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom a főszövegben zárójelben a kötet és az oldalszám megadásával.

396 „A fény volt az egyetlen, ami ért valamit. Erős, telített fény, amelynek persze nem voltak megfelfejthetetlenek a forrásai, csak alaposan be kellett járnia a környéket. A közvetlen fény két közvetett fénnel elegyedett, ami teljesen valószínűtlen, irreális összhatást adott. Ennél el tudta volna kezdeni.” (II. 159)

Ekkor olvasunk a kor építészetéről részletes leírásokat, az épületek szerkezetét, arányait és fényviszonyait mutatja be részletesen az elbeszélő. Szemzóné életét sokáig meghatározzák ezután a lakásban uralkodó fényviszonyok (számára „*esemény* lett a fényből” – II. 199; kiemelés: V. M.), amelyek később értelmüket veszítik Madzar bútorai nélkül, de még így is mély hatást gyakorolnak Gyöngyvérre, aki megérzi hiányukat. (II. 148) A szöveg Madzar megértését is szoros kapcsolatba állítja a fénnel: Szemzónéhez való vonzódására mintha a fények mozgása adna magyarázatot,³⁹⁷ emellett a narrátor is a fény metaforájával kommentálja, ahogy Madzar ráébred arra, amikor Szemzóné megérkezik Mohácsra a családjával, hogy félreérthette őt:

Madzar elméjében viszont végre megjelent a kínos kis sejtelem *fénye*,
hogy ő akkor valamit talán tényleg végzetesen félreért vagy végzetesen
félreértett, habár nem értette, hogy mit érthetne vagy mit érthetett volna
félre. (III. 73 – kiemelés V. M.)

Gyöngyvérhez leginkább a hang köthető, vele kapcsolatban a narrátor is megjegyzi, hogy „igen érzékeny volt a hangokra” (III. 7), és ő valóban a hallásával érzékel olyan összefüggéseket, amelyeket értelmével nem tud (nem is lehet) felfogni, ráadásul, amint majd látni fogjuk, magát „*hangzó térként*” azonosítja, s ez valószínűleg szoros összefüggésben van azzal, hogy gyermekkorában nem tudott beszélni. (III. 44) Mikor Gyöngyvér perspektívája a meghatározó, a narrátor is a hangjukkal jellemzi a személyeket³⁹⁸ hasonlóan ahhoz, ahogyan Gyöngyvér sokszor csak a másik hangjából érti meg azt, amit a szavakon keresztül nem fog fel.³⁹⁹

Kristófnál is az érzékek töltenek be meghatározó szerepet, ám esetében különös jelentőséget az illatok és a szagok kapnak. Karlát illatától elbűvölve követi:

Van azonban valamilyen titkos, elnyomott, állati érzék, amelyet
valójában szégyellünk. Nem azt mondja, hogy jó, és nem mondja, hogy
szép vagy rossz vagy csúnya, mert nincsen fogalmi nyelve. *Szaglása*
után megy, bár orra sincs. Egyszerűen nem szerettem volna, ha elveszik
tőlem a nő *illatát*, helyesebben nem szerettem volna, ha idő előtt veszik

397 „A tágas szalon és a szinte komor méltósággal berendezett étterem erősen politúrozott, meggyszínű faburkolatán üvegesen csillogtak a falikarok fényei, alacsony, kazettás mennyezetén pedig a víz élénk visszfényei úsztak el az ellentétes irányban. Mintha valamit majdnem megértene, valamicskét csaknem felérne ésszel a reflexek természetének és saját vonzalmának összefüggéséből.” (II. 232)

398 „Hangjába őszinte riadalom költözött.” (I. 133) „Csúnyán röhögött, bár a hangszíne meleg maradt. De, de, válaszolta a nő a legmélyebb hangján, miért ne tehetném, ám olyan hangon szólt most, mely semmiféle támasztékot nem kíván.” (II. 91)

399 Az idézett jelenet és a hang jelentőségét részletesebben a következő alfejezetben tárgyalom.

el. [...] Aztán ennek az érzéknek szeme sincs ugyan, mégis olyan dolgokat lát, amelyek nem láthatók. Hiszen nem az illata volt, helyesebben nem csupán vagy nem pusztán az illata, amihez ennyire ragaszkodtam, hanem mindaz, ami körülfogta és belengte a szabad szemmel láthatót, mindaz, ami áradt belőle, vagy amire éppen várt és vágyott, mert hiányzott neki. (III. 196 – kiem. V. M.)

Kristóf számára az érzékei fokozottan meghatározzák a külvilághoz való kapcsolatát, leginkább az érzékelés által képes tájékozódni. A szövegben „állatias lénye” is (III. 197) többször tematizálódik,⁴⁰⁰ s emellett nem egyszer kutyához is hasonlítja a szöveg: szó szerint⁴⁰¹ és jellemzésében („állati öröm” – II. 136, „nyüsztés” – II. 7), sőt – talán önmaga tükörképeként – egy magányos fekete kutyával is találkozik a Margitszigeten. Ily módon a tematika, a metafora és a megjelenítés szintjén is meghatározó elemek Kristóf kapcsán az érzékek és ezzel szoros összefüggésben az „állati” jelleg.

Karla báróné a testi adottságok alapján, anatómiai jegyeket vizsgálva figyeli meg az embereket – ami szoros kapcsolatban áll azzal az ideológiával, amit képvisel, vagyis a tökéletes test kultuszával és a náci ideológiával, amely testi, biológiai adottságokra redukálja az embereket:

[...] átnéztek a *szemgolyó* domború fényeinek és tükröződésein, ami egyáltalán nem kerülte el Thum bárónő figyelmét. (III. 86 – kiemelés: V. M.)

Bizonyos elégedettséggel állapította meg, hogy példaszerűen *északias alkat*. Még Eichstedt is örvendezhetne a *pigmentszegény bőrnek és a hajnak, a nyúlának, sudár alaknak*, amelyen láthatóan nincsen semmi fölösleges, *a hosszú arcnak a vékony orral*, a kivételesen magasan ülő *orrgyökérnek* és a kivételesen közel ülő *orrcimpáknak*; ezek az

400 „Szaglására bízni önmagát. Kiérezni a sötétből az *illatok* löketeit és hullámain, a dohányt, a szart, a romlott vizeletet, a spermát, a felcsigázott vagy éppen hűlő testek ellenséges, avagy barátságos *kipárolgásait*, ezek azért mindig eligazították, minden pillanatban. Olyan lett tőlük, mint az *állat*, *szimatra* ment, vitte a talpa. S *állatként* otthonosabban is érezte magát, mint emberként, hiszen a tárgyilagosság igényét csupán *állatias szinten működő érzékeivel* sikerült megőriznie. Az *állatiság sima érzete* az éjszaka lenyűgöző fölfedezései közé tartozott. Olyan erős volt, hogy fel tudta őt menteni, semlegesítette a bűntudatát, kitörölte az erkölcsi kétségeit. Teljes biztonságot azonban talpa, szimata sem adhatott ezeken a sötét ösvényeken.” (II. 16–17 – kiemelés: V. M.)

401 „Furcsa volt hallanom ezeket a fejem fölött folytatott vitákat. Olyan volt, mint egy álom, amelyben nem látok át minden részleten, ám én magam nem létezem. Néha megmerevedett a farkam az izgalomban, miként egy kivert kutyának, amikor a sokféle ember között azt reméli, hogy végleg gazdára lel.” (II. 288)

érzékenységükkel velejéig fölizzgatták. Viszonyt fog vele kezdeni, titkos viszonyt. Festetlen *ajkán* hosszan elidőzött, aztán alig kiugró *pofacsontjait* kereste föl, *megfigyelni*, miként beszél, rág és nyel, amivel mintegy *anatómiai szempontból* tette magáévá a fiatal nő harapását. (III. 163 – kiemelés: V. M.)

Auenberg Imola és von der Schuer testi tökéletessége lenyűgözi, ez utóbbi ebben rejlő fölényét nem is szívesen fogadja el, és testi hibák után kutat.

S végül érdemes megemlíteni Döhringet is, akinek látásmódját a képek határozzák meg: „Képek kísérték, helyesebben ő kísért és őrizgetett magában képeket. Az emlékezetének volt egy nagy titkos archívuma, amelyben minden olyasmit, ami megérintette, válogatatlanul elraktározott.” (I. 172) Olyannyira átveszi a narráció ezt a látásmódot, hogy egy fejezet idejére (*A valódi Leistikow*) egy képbe kerül az elbeszélői tekintet. Emellett a fejezet során több „képleírást” is kapunk. Bár nem szó szerinti képekről van szó, de talán ide sorolhatók Döhring nagy hatású álmokképei is, amelyek különös hangsúlyt kapnak az elbeszélésben, annyira, hogy egyszer egy egész fejezet erejéig Döhring folytatásos álmáról olvashatunk. S még folytathatnánk a tükörképekkel, a tükröződéssel, amely szintén kiemelt szerepet kap esetében (*Varázs tükörben önmagát*). Végül pedig egy merész asszociációval talán még lappangó skizofréniáját is ide sorolhatnánk, amennyiben a személyiség megsokszorozódása, egyfajta tükröződése is összefüggésbe hozható a képiséggel (skizofrénia és tükröződés összekapcsolását a szöveg maga is megteszi).

A különböző szempontok szorosan kötődnek tehát a személyekhez szakmájuk, jellemük vagy természetük révén, ezáltal még inkább azt a hatás kelti a szöveg, hogy az elbeszélő eltűnt, és átadta „hangját” és „szemét”, látásmódját, beállítottságát alakjainak, hiszen nemcsak maguk a szereplők jellemzik a fentebb bemutatott szempontok szerint a környezetüket, de a narrációban is meghatározóak az ennek megfelelő hasonlatok, leírások. A regénynek ez a perspektivikus összetettsége szoros összefüggésben áll a személytelen narrációval: azáltal lesz képes az elbeszélő behelyezkedni a karakterek személyébe, hogy az egyén határait lebontva, a „bennem levő közösből” kiindulva ábrázolja az egyébként különböző karaktereket. Nádas úgy ír ennek a közösnek a megtalálásáról, mint amely megteremti a lehetőségét annak, hogy az én más valaki legyen: „ez a több ember mind én lehetnék anélkül, hogy én lennék”. Így válik az ábrázolásmód részévé, és áll szoros kapcsolatban a benne rejlő megmutató, megjelenítő szándékkal. Az

elbeszélő eltűnik a szereplők szólamai mögött, hogy alakjait lehetőségeikben mutassa be, megszólítsa egyediségükben anélkül, hogy korlátozná formálódásukat, rögzítené őket. Ezzel magyarázható, hogy miért tűnhetnek „cseppfolyósnak”⁴⁰² a karakterek, amely inkább annak következménye, hogy a szöveg megpróbálja alakulásukban megjeleníteni őket. Ez összefügg azzal a tapasztalattal, hogy nem adható meg a dolgok végső jelentése, és ezért az emberről sem mondható el soha, hogy elkészült. Az ember sosincs „kész”.⁴⁰³ Ennek következtében egy egyén határai sem állapíthatók meg biztonsággal, mivel állandó változásban van. A *Párhuzamos történetek*ben az emberi életnek ez az alapvető nyitottsága abban is megjelenik, hogy nemcsak olyan történeteket beszél el, amelyek megtörténtek, hanem olyanokat is, amelyek megtörténhetnének vagy megtörténhettek volna. Ezek legalább annyira meghatározóak a szereplők számára, mint tényleges múltjuk. A szövegben álmok, vágyak és „másik életek” formájában találkozunk ezekkel a történetekkel, amelyek lehetősége és hiánya áthatja a karakterek jelenét.

402 RADNÓTI Sándor, *I.m.*

403 Ezzel kapcsolatban Nádas Péter így nyilatkozik a Károlyi Csaba által vele készített interjúban: „az ember a dolgok jelentésével nincsen tisztában, a dolgok végső jelentésével pedig végképp nincs tisztában. Ez azt jelenti, hogy az ember nem befejezett lény. A macska nem fél bizonyos veszélyektől, mert be van fejezve. Az emberrel nem így van. És nekem ez fontosabb, mint a költői poentírozás.” KÁROLYI Csaba, *Minden másként van = Élet és irodalom*, 2005. november 4., 4.

IV. 1. 1. 3. A párhuzamosok találkoznak a végtelenben?

A lezárhatatlanság és a körülhatárolás lehetetlensége a regényszerkezetet is meghatározza: a mű nyitottsága, a történetek befejezetlensége ezt teszi érzékelhetővé.⁴⁰⁴ A regényben feltáratlanul hagyott „titkok”, rejtélyek ezt az érzetet fokozzák, s egyben az átláthatatlanság érzetét keltik. A több ponton egymásba fonódó, egymást néhol átfedő, összeszövődő, máskor látszólag (?) összefüggéstelen történetek szerveződési elve és számtalan kapcsolódási pontjuk egészében átláthatatlan. Legtöbbször felbukkanó nevek, helyszínek, események teremtik meg a kapcsolatot. Ezt az érzetet még jobban erősíti, hogy úgy tűnik, a narrátor sem tud az összefüggésekről. Nem teszi reflexió tárgyává, mikor megjelenik egy olyan szereplő, akivel már találkoztunk korábban, akkor sem, ha ez a találkozás a szövegben több száz oldallal, a regényvilágban pedig évtizedekkel ezelőtt történt. Így bukkan fel a Mayer fiú a szöveg két pontján: Először a Carolina fedélzetén jelenik meg Bellardi hajósinasaként, Madzar társaságában (II. 229 – 1938 körül), majd legközelebb a harmadik kötetben tűnik fel (III. 39 – 1944 körül) mint az a lelkes szeminarista, aki a Szemzőné lakását feldúló nyilasokat vezette, akik kidobálták az ablakon az azáltal a Madzar által készített bútorokat, akivel Mayer a hajó fedélzetén évekkel ezelőtt együtt utazott. Ám erre az összefüggésre semmi utalás nincs ezen a második szöveghelyen.⁴⁰⁵ Egyedül a Carolina fedélzetén zajló jelenetben tesz egy megjegyzést Bellardi: „Miközben, kérlek, mi erről a dologról békésen diskurálunk, a Mayer fiú a Volksbundba szervezi be a sváb fűtőimet.” (II. 313) Gondolatban Madzar „értetlenkedett magában, ki bánthatta meg, ki sérthette fel ennyire ezt a Mayer fiút, s vajon miért, mivel tehetette.” (II. 230) Ezek a megjegyzések viszont akkor még semmit nem jelentenek, amikor olvassuk őket, csak utólag válnak utalásokká, ha emlékszünk még rájuk, ami nem feltétlenül egyértelmű, mivel a Mayer fiú alakja nem kap különösebb hangsúlyt a regényben.

Ehhez hasonló kapcsolatot teremtenek, amennyiben teremtenek, Leistikow festményei. Először Döhring nagynénjének ebédlőjében találkozunk Leistikow egy

404 Szirák Péter történetek „ismeretlenbe futó szövevényeként” jellemzi a regényt: Nádas regénye olyan felismerések alapján szerveződik, amelyek alapvetően megkérdőjelezzik a történetmondás lehetőségét: Egy történet esetében a kezdet és a vég megállapítása csak önkényes gesztus lehet, mesterkéeltség, így nem beszélhetünk a történetek szilárd keretéről vagy önállóságáról, értelméről. Egy történet kimetszése az életből, mindig egy másító nyelvi konstrukció általi megszelídítés. Ebben az értelemben lesz a *Párhuzamos történetek* történetek „ismeretlenbe futó szövevénye”. SZIRÁK Péter, *I. m.*, 91; 95.

405 „Azon az éjszakán a nyilas suhancok, akiket egy Mayer nevű lelkes szeminarista vezetett, ebből a hatodik emeleti lakásból minden bútordarabot kidobtak az ablakon, s hogy a bujkáló zsidók soha többé igénybe ne vehessék a lakásokat, a konyhában és a fürdőszobában megengedtek minden vízcsapot.” (III. 39)

festményével,⁴⁰⁶ amely Döhring számára különös fontossággal bír. Ebben a fejezetben pedig Döhring meglátja azt a tájat, amelyről a festmény készült, hirtelen azt veszi észre, hogy benne áll Leistikow festményében (1989-ben vagyunk).⁴⁰⁷ A festő művei a második kötetben bukkannak fel újra szövegben, az a Peix lopja el őket,⁴⁰⁸ aki a rablás során különös kegyetlenséggel elkövetett kettős gyilkosság miatt került a buchenwaldi koncentrációs táborba, majd Pfeilenbe, ahol a „pfeileni tábor királyának”, Kramernek lesz „barátja” (1945 körül). Mindkettőjüket a tábor parancsnokhelyettese, Döhring (a már ismert Döhring nagybátyja)⁴⁰⁹ veri agyon akkor, amikor már tudják, hogy a tábort fel fogják számolni.⁴¹⁰ A kapcsolatot itt a szöveg semmilyen formában nem kommentálja, pedig a két eseményt több mint negyven év választja el egymástól, a szövegben pedig Döhring utolsó felbukkanásától hatszáz oldal telik el ez utóbbi fejezetig (*Utolsó ítélet*). Itt a Leistikow-festmények egyáltalán nem kapnak hangsúlyt, és valószínűleg nem is bírnak jelentőséggel, hiszen nem tudjuk meg, ki volt az az idős pár, akiknek a tulajdona volt, és akik életüket vesztették miattuk, vagy hogy ki lehetett Peix megbízója, ahogy arra sem derül fény, hogy mi lett a képek sorsa, vagy hogy esetleg köztük van-e az a kép, amely ott lóg az ifjú Döhring nagynénjének ebédlőjében. A festő műveinek felbukkanása mindenképp megteremti az összefüggés érzetét és gyanúját, még ha nem is tudjuk pontosan és biztosan alátámasztani.⁴¹¹

Ha mégis kapunk kommentárt, akkor az sem a narrátortól, hanem valamelyik karaktertől származik. Ez történik, amikor Erna ráismer a taxisofőrben Bellardira, aki Lehr professzorhoz viszi őket Gyöngyvérrel a kórházba.⁴¹² Erna emlékezetében minden felidéződik: Bellardi és családja története, minden, amit tud róla. Bellardi emlékezetében is fájdalmasan elevenné válik az az időszak, amikor Elisa, a felesége elhagyta. Így a

406 „A nagynéni ebédlőjében egyetlen tekintélyes méretű és jelentékeny olajkép függött az üres falon, egy olykor kiállításokon, albumokban és katalógusokban látható Leistikow.” (I. 150)

407 „[...] csaknem felkiáltott a csodálkozástól; ugyanis Leistikow festményében állt. Mindig azt gondolta, hogy ez csak egy kép. Soha nem gondolta, hogy tényleg van valahol a világon ilyen ég, van ilyen tükröződés, van ilyen világos, ilyen sötét.” (I. 160) Ezt a tapasztalatot a fejezet címe is kiemeli: *A valódi Leistikow*.

408 „Tudták, hogy a két nagy Leistikowot hol keressék, amire a megbízásuk vonatkozott.” (II. 377)

409 „Döhring, a parancsnok új helyettese, a két Döhring közül a fiatalabb és a kegyetlenebb.” (II. 375)

410 „Kramer számára ennyi minden azért világossá tette, hogy az utolsó előtti pillanatban teszik meg velük.” (II. 384)

411 Az efféle gyanúfeltetés emlékeztethet Mészöly Miklós *Filmjére*, itt azonban nem a narrátor, hanem az értelmező helyezi egymás mellé a vélt vagy valós „bizonyítékokat”.

412 „Bellardi Lászlónak hívják a fiút, a fiamat, s értelemszerűen így hívnak engem is. Most már csaknem mindent tudhat, elégedett lehet a vén zsidónő, gondolta közben bosszúsan. Aki megnémult, megszeppent, mint akit váratlanul rendre utasítanak. Egész lelkében elcsöndesedett a régről ismerős név hallatán, s azonnal erősen átütött arcának szétszabdalt és feldúlt vonásain a halálosan komoly kislány. Amint a homokfutón viszik az állomásra a szilfasorban, s ő a trappolásban és a fakoronák ágbogában fölfogja ésszel az egész vadidegen és ellenséges univerzumot. [...] Hogyne tudta volna. Sok mindent tudott ő, amit jobb lett volna nem tudnia.” (III. 291–292)

szereplők nemcsak összekötik a különböző történetszálakat, hanem olyan kapcsolatokat is feltárnak, amelyeknek eddig nem volt birtokában az olvasó: nem tudtuk, hogy Erna is ismerte Szapáry Máriát, valamint Bellardi Lehr professzorral való kapcsolatáról is most értesülünk részletesebben. Nem ismertük eddig Szapáry Mária és Koháry Elisa teljes történetét sem, Elisa Bellardival való házasságáról pedig még kevesebbet tudtunk. Madzar és Bellardi évekkel ezelőtti találkozása is most más tónust kap, ahogy Bellardi visszaemlékezik rá, s megtudjuk azt is, hogyan folytatódott a jóval korábban félbehagyott történet.⁴¹³ A narrátor csupán Erna megdöbbenését kommentálja, majd pedig azt az érzetet írja le, ami a felismerés következtében alakul ki benne:

[...] a fakoronák ágbogában fölfogja ésszel az egész vadidegen és ellenséges univerzumot. [...] A két különböző történeti időből származó információt nem volt miért összehoznia a tudatában. [...] A két távoli helyen és különböző mélységben tárolt adatot nem volt miért összekapcsolnia. (III. 291; 293)

Ezek a mondatok akár vonatkozhatnak az olvasó élményére is. Ebben a pillanatban több szál is összefut, és az olvasás tapasztalatában ágas-bogas összefüggéseiben együtt áll, csakugyan úgy, mint egy lombkorona. Egyszerre van rálátásunk itt Bellardi és Madzar kapcsolatára, a Bellardi-Elisa-Szapáry Mária hármastörténetére és viszonyaira, a Bellardi fiú és Kristóf sorsának kísérteties hasonlóságára, amelyet Erna ismer fel,⁴¹⁴ miként ekkor látja meg a párhuzamot önmaga és az előbb még elítélt Elisa között.⁴¹⁵ Lehr szerepe

413 „Még előbb Madzarnak azért el akarta volna mondani az egész szörnyű történetet, elejétől majdnem a végéig; azt nem, hogy mire készül, azt azért nem, nehogy Lojzi erőszakkal visszatartsa, azt ne. Nehogy valaki tudja rajta kívül is ezen a kibaszott világon. Egyedül ő maradt meg nekem. Bizonyára ez sem volt véletlen, titkos jelnek vagy túlvilági utalásnak kellett tekinteni, hogy Madzar annyi év után teljesen váratlanul ott áll előtte a Carolina fedélzetén és árad belőle a biztonság. De elmegy persze Amerikába. Amikor a lehető legnagyobb szüksége lett volna rá. Mivel is lehetne visszatartani. Aztán mégsem mondta, mégsem kezdett bele a mesébe, mert a saját súlyos és izgató jelenvalóságukból nem volt átvezető ösvény vagy nem volt szellemes beszédfordulat. Ehhez a történethez nem volt első mondata. S amikor a következő alkalommal megint ott állt előtte a fedélzetén, vagy kettesben étkeztek, mert a parancsnoki szalonban terítették és egymással szemben ültek a nyugtalanul lebegő gyertyafényben, akkor áldotta a bizalmatlanságát, hogy nem kezdett bele.” (III. 303)

414 „S csupán e pillanatban, amikor már kimondta, akkor vált világossá Erna számára, hogy a két fiú története tényleg minden ízében megegyezik, nem csak formálisan. Beleborzadt a gondolatába. Hiszen Kristóf édesanyja szintén egy nő miatt hagyta el a saját gyermekét, s akkor miként kell a történetet vagy a történelmet értelmezni.” (III. 324)

415 „Úgy nézett a megszemélyesedett gonosszal farkasszemét, mintha Geertével a venlói ház hálósobájában meg sem tervezték volna a szökésüket és a közös megmenekülésüket. Habár ők nem a gyerekek nélkül, hanem a négy gyerekkel együtt menekültek volna ki az ismerős világból, s a holland Antillákra mentek volna el. Ennyi év után csapásként érte őt a saját egykori gyávasága és megfutamodása. Most érte fel ésszel először, hogy mit tett ezzel a nyomorúságos árulással, vagy mitől fosztotta meg önmagát. Semmitől, hiszen lett helyette egy másik élete, s akkor bárhonnán nézze, ezzel együtt állt a sorsa.” (III. 325)

Bellardi börtönbe kerülésében pedig egészen abszurdá teszi ezt a véletlen találkozást, és aktualizálja az összes, ebben a pillanatban összefutó történetet:

S hogy akkor őt most egy olyan sofőr viszi a férje halálos ágyához, akit a professzor a legjobb szokása szerint előbb elárult vagy legalábbis a nagy ügy érdekében csúnyán cserben hagyott. (III. 296)

Mindemellett a történelmi múlt kontextusa is áthatja a jelenetet. A narráció mindezt egymás mellé helyezi, a kapcsolatokat viszont, ahogy láttuk, a szereplők fedezik fel és teszik láthatóvá – mindez azonban csak a gondolataikban, az emlékezés révén történik meg, hangosan egyikük sem mondja ki, sőt inkább szándékosan elhallgatják.

Máskor egy hely emlékezete teremti meg a történetek együttállását. Gyöngyvér Szemzőné újlipótvárosi lakásában tapasztalja meg „a legkülönbözőbb dolgok együttállását”. (III. 36) A narrációban is egymásba csúszik a múlt több rétege (a hely emlékezetén keresztül az utca épületeinek múltja, Madzar és Szemzőné története, a nyilasok pusztítása, s rajta keresztül a történelmi múlt) és a jelen.⁴¹⁶ Kristóffal hasonló történik, mikor Klárát hazakísérve betéved egy házba, mely gyerekkorának egyik helyszíne volt, ekkor elárasztják az emlékek, melyek történetét a narráció is elmeséli.

Az eddigiekben olyan szövegrészleteket emeltem ki, amelyekben személyek, tárgyak, helyszínek teremtik meg a történetek közötti érintkezést. Vannak azonban olyan szövegrészek is, amikor ez a kapcsolat még kevésbé megragadható, mivel az a különböző személyes élettörténetek és szituációk hasonlósága révén jön létre. Ilyen párhuzam van Kristóf és Gyöngyvér élete között: mindketten árvák, nincs otthonuk, nem tartoznak sehová a világban, s hasonlóan kívülállónak érzik magukat a Lehr családban. Kristóf és a Bellardi fiú sorsának hasonlóságáról már esett szó, ezt a párhuzamot elmélyíti, hogy Gyöngyvér mindkettőjükhöz vonzódik, és úgy érzi, átlátnak rajta.⁴¹⁷

Ágost és Gyöngyvér, valamint Kristóf egymás mellett futó jelenetében is több hasonló elem van: mindhárman áttörnek egy határon: Ágost és Gyöngyvér a vizelettől „csatakosan”, s e határ áttörésétől azt érzik, „valami nagy közös győzelmet élnek át”. (II. 93) Kristóf elveszti az eszméletét „az állati örömtől” és élvezettől, majd mások vizeletében

416 Az itt leírt jelenséget a következőkben részletesebben vizsgálom.

417 „...vonzódik Kristóffhoz. Nem csak képzeletében kísérgeti az érdeklődésével, hanem olykor egyenesen neki szánja a hangokat, amelyeket Ágost vált ki belőle. Egy kicsit neki élvezett.” (I. 57) „Kristóf a velük szomszédos udvari szobában lakott, s bizonyos félelemmel kellett arra gondolnia, hogy többet tudhat róluk, mint amennyit az illendőség elvisel.” (I. 57) A Bellardi fiúról: „érezte, amint a fiú a nyálától átnedvesedve töltelékével együtt szétomlik a nyelvén, de az agyvelején átható szigorú tekintete meg is állította a képzelgésben. Ez belém lát, Jézusom.” (III. 319)

és spermájában fekve tér magához.⁴¹⁸ Az undor változik itt át élvezetté azáltal, hogy legyőzve a gátlásaikat képesek elérni egy felfokozott kielégülést, amelyről egyikük sem gondolta volna, hogy létezik. Hasonlóan fonódik egymásba Madzar és Szemzöné története Ágost és Gyöngyvér szeretkezésével. Ugyanúgy egymást keresik, bár egészen máshogy élik ezt meg: Szemzöné és Madzar egy másik élet lehetőségét érzik meg, amelybe igaz, végül nem lépnek át, mégis hiányában és lehetőségében megtapasztalják azt, amit a másik pár átél.

Kristófra és Döhringre mély benyomást gyakorol két-két hasonló férfi, egy „óriás” és barátja. Döhring egy nudista strand partján pillantja meg őket:

Bokáig a vízben vékonycsontú, feketére égett bőrű férfi állt szemben a bágyadt napsugárral; csípőből könnyedén hátrafordult, mert a partról éppen szólt hozzá a barátja. [...] A barát pedig éppen ellenkezőleg, súlyos, fehér óriás volt, akinek pihés bőrét mintha soha nem érte volna napfény. (I. 162)

Kristóf a Margitszigeten találkozik „a csodálatos óriással” és „a bajuszos segédjével”. (II. 41) A két jelenet között az is párhuzamot teremt, hogy mindketten a természetben, egy titkos és a hétköznapi világtól elzárt helyen botlanak beléjük. Döhring később nem talál vissza a tóhoz, amelynek partján meglátja őket, a margitszigeti éjszakai élet pedig csak a hozzá tartozóknak volt látható. Mindkettejük esetében bizonytalan, hogy az élményük reális vagy csupán fikció. Döhring egy műalkotásban állva figyel meg őket, egy olyan helyen, amelynek létezéséről többé nem tud meggyőződni. Kristóf pedig maga is elbizonytalanodik élményeinek valóságosságában:

Nem volt messzi attól a felismeréstől, hogy a kielégülés kínzó hiánya miatt pusztá *érzéksalódásnak* tekintse a létüket. Sem a sötétbőrű, lassú léptű, *csodálatos* óriás nem létezett, aki cigány lehetett vagy félcigány, sem a külvárosi kinézetű fiatalabb segédje, a borzas hajával és az ajka két oldalán lecsüngő magyar bajuszával, hanem önmaga elől rohan ebben az üres világban. (II. 21 – kiemelés: V. M.)

418 „Amiből végre megértette, hogy nem érez és nem tud ugyan semmit, a felfogása mindennel jelentős kérdésben van, de akkor talán azt jelenti, hogy ő szintén elélvezett már korábban, s ezek ketten, akiket annyira szeretett, és akik ezt az egész szertefoszló élvezetet néhány másodperc alatt kihívták és kiváltották belőle, már el is hagyták.” (II. 136)

Számtalan más hasonlóság és kapcsolódási pont is fellelhető a regényben,⁴¹⁹ amelyek átszövik a mű egészét. Ennek ellenére nem lehet azt mondani, hogy sémákból építkezne a regény, inkább témák variációjáról van szó, amelyek a különböző helyzetekben tűnnek elő és különböző egyénnel történnek meg. Ez felveti a kérdést, hogy a szöveg milyen hatást ér el ezzel, mi lehet a történetek szövevényes kapcsolódásának koncepciója. Mintha a szereplők is ugyanerre a kérdésre keresnének válaszokat, mikor a világ, a történelem és az életük folyásának törvényszerűségeit kutatják. Az erre tett kísérleteik így akár a regény lehetséges olvasataiként vagy olvasási stratégiákként is érthetők, amelyek sokszor a regény ábrázolásmódjára is utalnak.

Erre példa, amikor Madzar a Carolina fedélzetén az örvénylő folyóban mélyül el, amikor egy tárgyat pillant meg a vízen:

Hozta a víz, sebesen megforgatta, közelítette, távolította, sodorta. Olykor jobban megmutatta önmagát a tárgy, lelepleződött, máskor meg azonnal alábukott, talán örökre eltűnt. Nehéz volt kiszámítani, mi történik a következő pillanatban. (II. 227)

Az áramló folyó – ami itt az elbeszélés folyásának metaforájaként is olvasható – hasonló „munkát” végez a tárgyon, mint a *Párhuzamos történetek* szövege tárgyainak bemutatásakor: több oldalról megmutat egy eseményt, egy karaktert, a perspektívaváltásokkal közelít és távolít, s olyan helyzetekbe helyezi szereplőit, melyek magukkal ragadják őket. Vannak pillanatok, amikor azt érezzük, hogy valami megmutatkozott előttünk, máskor azt, hogy még inkább elfedetté vált. A kiszámíthatatlanság pedig a *Párhuzamos történetek*ben előforduló véletlenek, a történetsszerveződés megjósolhatatlansága miatt az olvasó tapasztalatában is folyamatosan jelen van. Az idézett szöveghely felhívja a figyelmet a megmutatkozásban rejlő kockázatra is: nem biztos, hogy azt látjuk meg, amit keresünk, látni szeretnénk, vagy amit képesek vagyunk befogadni:

Mert a félelem, hogy a vízzel átítatott, súlyos farönk, deszka vagy megperdülő fatörzs helyett felhámló, óriásira puffadt vízi hullába nyúl, elfeketedett állati tetembe, disznóba, marhába, vagy ami még rosszabb, beleveti a csákyát, s ahelyett, hogy beleállna, pukkan, spriccel, fölhasad, szétszakad, a bele omlik ki, kockázatként elkísérte egész gyermekkorában. (II. 227)

419 SZIRÁK Péter, *I. m.*, 98.

Szemzóné pedig egy fogalmak előtti „archaikus közösről beszél”, és ennek alapján kétségbe vonja az emberek közötti határok létezését, szerinte esetleg fokozatokról lehet beszélni, de „az emberi állag szabadon átjárható”. A fogalmakkal határoljuk el magunkat, ezért mindez „nyelvileg igen nehezen megragadható vagy nehezen követhető. Nyelvileg mindig szembeállítunk valamikkel valamit”. Aminek következménye, hogy az ember olyan állítást tesz, ami „gyilkos közhely, a séma, a pusztító nyelvi konvenció, és észre sem veszi, hogy egy kulturálisan jól előkészített ítéletet hajtott végre másokon és önmagán”. (III. 42) A szöveg egyértelműen vonatkozik a nyelviségre és arra a veszélyre, hogy a nyelv és a fogalmak inkább elfednek, semmint megmutatnak, sőt a kulturális konvenciók alapján alkotott ítéletek „gyilkosok” és „pusztítók”, tehát elevenségüktől fosztják meg a dolgokat, másként fogalmazva rögzítik a jelentéseket, nem pedig meghagyják a jelentéstulajdonítás szabadságát, illetve a dolgokat a maguk potencialitásában.⁴²⁰ Nádas már idézett esszéje (*Saját jel*) is erről a közösről beszél, amelynek elérése az egyedi tulajdonságok háttérbe szorítása és az érzékelés közös tapasztalata révén valósulhat meg. A regény ábrázolásmódja is mintha ezt igyekezne megvalósítani.

Auenberg Imola a Szemzónél leírt emberek közötti átjárás lehetőségét véli felfedezni, amikor azt tapasztalja, hogy minden férfi Horthy Mihályra, a jegyesére hasonlít:

[...] hogy ilyen hasonmása legyen valakinek, ez tényleg túlmegy minden képzelőerőn. Talán kicsit figyelmesebben kéne olvasniuk a Bibliát. Vagy komolyabban venni. Mert ha valamennyien a Teremtő képére vagyunk formázva, ő így akarta, akkor nagy különbségek nem lehetnek közöttük. S hogy a csudába ne lenne mindenkinek ennyi hasonmása egyrakáson [...]. Ilyen titkos átjárások lehetségesek hát az egyes életek között. Amit ő most mégis fölfedett, a nyomára bukkant. (III. 164; 166)

Egészen hasonló tapasztalatban van része, mint láthattuk, Ernának is Kristóffal és Bellardi fiával kapcsolatban.

Ez az átjárhatóság Gyöngyvér számára is érzékelhetővé válik: „Mint aki fölismeri az emberek között zajló ozmózis, személycsere és cserebomlás részegítő szépségét és szörnyűségét.” (I. 24) Amint korábban arról szó volt, ő viszont megérez olyan összefüggéseket is, amelyeket a hely és a körülette levő tárgyak teremtenek meg, mikor Szemzóné zongorájánál ülve megsejt valami elemi kapcsolódást a múlt és a jelen között.

420 Mészöly Miklósnál és Ottlik Gézánál is hasonló nyelvkritikát lehetett megfigyelni.

Máshol pedig azt olvassuk, hogy nem tudja összekapcsolni a különböző múltakat a jelennek, egy pillanat alatt falak emelkedtek közöttük, s csak egy érzet marad, ami a kapcsolatot megteremti. (II. 199–200) A narrátor értelmezi Gyöngyvér érzetét, s mintha az olvasó tapasztalatát is magyarázná egyben: érezni, hogy a történetek összefüggenek, de sokszor nehéz megragadni, hogy mi is ez a kapcsolat, átlátni pedig az egész regényen átívelő összefüggéseket szinte lehetetlen. Kristóf is megtapasztalja a múltnak és jelennek ezt az egyidejűségét egy pesti házban állva, amely felidézi gyermekkorát. (II. 279)⁴²¹

Ezek az „olvasatok” a regény egészére is kivetíthetők. A szöveg nagyon sokszor kelti a különböző események, idősíkok, történetek együttállásának érzetét, ahogy láttuk, egy fejezeten belül is több, egymástól függetlennek látszó történet-szál fut egymás mellett, amelyek többször egymásba „gabalyodnak”. A múlt is folyamatosan átüt a jelenen, mikor az emlékezet elbeszélése fonódik egybe az elbeszélés jelenével, vagy az épületek, tárgyak története „elevenedik meg”, ilyenkor egy pillanatban sűrűsödnek össze személyes sorsok és történelem.⁴²²

A fentebb vázolt explicit vagy sokszor implicit kapcsolódások következtében a mű az olvasóban is azt az érzetet keltheti, hogy minden mindennel összefügg, de ezek az összefüggések olykor nem beláthatóak. Amint megpróbáljuk módszeresen felfejteni ezeket az összefüggéseket, rá kell ébrednünk, hogy nem tudjuk biztosan és határozott megalapozottsággal megteremteni a kapcsolatokat, egymásból magyarázni őket.⁴²³ Nem állapítható meg kétségek nélkül minden összefüggésről, hogy van jelentősége, illetve ha biztosak is vagyunk benne, mégis zavarba jövünk, ha meg kell fogalmaznunk, hogy miben áll ez a jelentőség. Összetett rendszert alkotnak a művön belül. Ha mégis megpróbáljuk megragadni mibenlétüket, csak olvasási tapasztalatunkra, az olvasóban keltett hatásra támaszkodhatunk, ez alapján ki tudunk emelni egyes szempontokat. Gondolhatjuk, hogy a szóban forgó dologra mutat rá a szöveg, mivel az egybeesések által az kiemeltté válik, és ezáltal felhívja önmagára az olvasó figyelmét, aki önkéntelenül is nagyobb figyelmet

421 Kristófnak e tapasztalatát a későbbiekben részletesen is elemzem.

422 Az *Emlékiratok könyve* kapcsán Bagi Zsolt is kiemeli a visszaemlékezésről szólva a jelen terheltségét: „A visszaemlékezés a tudat szintjén szintén valami többletnek a jelenléte a megélt, jelenlévő tudatban. [...] Egy másik élmény adódik többletként a most megélthez, amely a másik élményt felidézte. Horizontként adódik hozzá, azaz olyanként, aminek tekintetében ezen új élményt értelmezzük, amely ránehezedik a jelenre. Nem a magaslatoakra húz és nem a mélybe vet: a helyünkre szegez, meghatározza szemszögünket.” Bagi Zsolt, *A körülírás*, 37. A *Párhuzamos történetek* ebben az értelemben e horizontot igyekszik feltárni, ugyanakkor itt (már) nem visszaemlékezésről (kivéve mikor a szereplők egymásnak mesélnek saját életükről) van szó, hanem egyrészt önkéntelen emlékezésről, másról az emlékezés – tudatos – aktusa nélkül, a narrátor elbeszéléséről, amely nem is mindig a karakterekhez, individuumokhoz, hanem a helyhez kötődik. Erről a későbbiekben bővebben is szó esik.

423 Mészöly *Filmje* kapcsán állapíthatunk meg hasonlót, amennyiben a narráció sokszor esetleges érintkezéseken keresztül teremt kapcsolatot bizonyos események, helyszínek és személyek között – ám itt ez többnyire a gyanú kategóriájához tartozik. Vö. II. 2. fejezet.

szentel neki. Máskor a jelentőség magában a kapcsolatban rejlik, hiszen az adott szövegrészek a hagyományos értelemben egyébként nem átjárhatók, nem lehet egymással magyarázni őket. Ezáltal a szöveg működése arra a felismerésre készíti, hogy a történetek között az okságon túli összefüggések vannak.⁴²⁴ Nem lehet tudatosan rendet rakni a regényben, azaz lineáris, oksági elven szerveződő „egésszé” alakítani. Ahogyan tudjuk, hogy a párhuzamosok ténylegesen nem találkoznak,⁴²⁵ mégis úgy látjuk, hogy a távolban összeérnek, úgy érintkeznek a történetek is egymással. Az olvasóban egy érzet alakul ki, az átláthatatlanság érzete. Mégis a szöveg a történeteket át- meg átszövő utalások révén érzékelteti, hogy minden összefügg egymással, a dolgok, az idők, a történetek együtt állnak, s hatnak egymásra, és ránk is, akkor is, ha nem tudunk róla. A befogadás során az olvasó az érzékelés által létrehozott jelenléthatás – vagyis a minden mindennel összefügg érzete – következtében kísérli meg a jelentésalkotást – ezen összefüggések konkretizációját és értelmezését –, ám ez nem mindig megvalósítható. Ilyenkor csak egy érzet marad, amelynek nem lehet határozott jelentést tulajdonítani, az összefüggések megmagyarázatlanok vagy esetlegések maradnak.

424 Erről Nádas Péter is szól önértelmezésében: „Az oksági kapcsolat mindig igyekszik az egyértelműségnél megmaradni, én ellenben megpróbáltam nem szem előtt tévesztetni a dolgok sokértelműségét. Ez mindenképpen olyan struktúrákat eredményezett, amelyek nem férnek bele az oksági gondolkodás szerkezetébe.” KÁROLYI, *I. m.*

425 Az euklideszi geometria szerint. A Bolyai-féle geometria viszont éppen azáltal épített fel egy más geometriát, hogy megváltoztatta a „legsebezhetőbb” premisszáit, a párhuzamosok premisszáit: ebben a geometriában a párhuzamosok a végtelenben találkoznak.

IV. 1. 2. A TÁVOLLÉTÉBEN JELENLEVŐ

A test, az érzékelés, az érzékiség és a jelenlét problémája a narráció szintjén is fontossá válik a regényben a benne megjelenő testkonceptiókkal szoros összefonódásban. Most egy olyan – röviden korábban már tárgyalt – szövegrészt emelek ki, amelyben az említett összefonódás megmutatkozhat, és amelynek részletesebb elemzése a narráció értelmezését is elmélyítheti.

IV. 1. 2. 1. Hangzó tér-idő

E jelenet Ágost és Gyöngyvér szeretkezésjelenetét követi (időben), melynek tétje tekinthető a kommunikáció közvetlenségére, az egymás számára való teljes jelenlét megteremtésére irányuló törekvésnek (ennek a későbbiekben lesz jelentősége). A lány pokrócot keresve a lakás halljában találja magát. Gyöngyvér ekkor leül a főbérője, Szemzőné zongorájához, és megérez olyan összefüggéseket, amelyeket a hely és a körülette levő vagy éppen hiányzó tárgyak teremtenek meg:

Számtalan oksági láncolat létezett a világban, s ezek nem voltak egymás számára *beláthatóak*, de nem maradtak egymás számára *érzékelhetetlenek* sem. Legfeljebb Gyöngyvér *nem tudhatta* e pillanatban, hogy pontosan mit érzékel, de erről más emberekhez hasonlóan megvolt a maga biztos hiedelme, hiszen volt egy *egzakt érzete*. (II. 156 – kiemelés: V. M.)

Egy hangot próbál kiénekelni, amelynek „megformálása kedvéért az időt kell felfüggeszteni”. (III. 9) Teljes érzéki nyitottsággal figyel a ház hangjaira, rezdüléseire, miközben követi őket saját hangjával: „Az elpusztított emberek és tárgyak eleven lelke szólalt meg a koranyári éjszakában, s ő készséggel ment utánuk a hangjával.” (III. 7) Ennek során önmagát hangolja a környezetére, végül így lesz képes kiénekelni a keresett fiszt, amelynek következtében „a legkülönbözőbb dolgok együttállását” (III. 36) tapasztalja meg öntudatlanul. Ahogy a hang a helyére kerül,⁴²⁶ úgy érzi, „mintha egy egész másik hallása nyílna ki”, amelyhez „már nincs szüksége a fülére”, „belefülel a néma éjszakába” (III. 35–36), és ekkor „a múltba hallgat bele”: „Dobogást hallott, futva

426 Az énektanárnője egy német szóval próbálja megértetni vele, hogy mit kellene elérnie: „*Stimme*, hányszor mondjam még magának, *Stimme*.” (III. 38) Ebben a szóban egyszerre visszhangzik a 'hang' és a 'helyére kerül [es stimmt]', 'stimmel' jelentés. Nem mellékesen, ahogyan láthattuk, e jelentések a hangulat [Stimmung] fogalmában is jelentőséggel bírnak. A hangulat / atmoszféra szoros kapcsolatban áll a szöveg itt tárgyalt működésével, az irodalmi tér- és időbeliség vonatkozásában is.

emelkedő csizmás és bakancsos léptek dobogását, ordítást, csörömpölést, mint amikor puskatussal vernek be egy ablakot”, „csupa olyan hangot hallott a térben, amit valójában nem hallhatott.” (III. 38–39) Gyöngyvér számára egy régi karácsony másnapi éjszaka hangjai elevenednek meg, amikor „egy nyilas suhancokból álló csoport rátört erre a házra, s mindenkit kihajtottak a havas utcára, úgy ahogy találták őket” (III. 38),⁴²⁷ a mozdítható bútorokat pedig kidobálták az ablakon (kivéve a hallban álló zongorát), amelyeknek a hiánya szintén érzékelhető lesz számára: „Az elhagyott tárgyak között a hiányzó tárgyak kísértő lelke szólalt meg a koranyári meleg éjszakában.” (II. 156)

Mintha Gyöngyvér itt elérne valamit, amit keresett, mintha valóban „a helyére kerülne” valami, ami eddig „elcsúszásban” volt.

Hangzó tér vagyok, gondolta diadalmasan önmagáról, s imádta a saját feszes, mezítelen testét a borzadó bőrében. Hozom magammal a gyűlölet hangjait, gondolta diadalmasan.

S az elpusztított tárgyak eleven lelke szólalt meg benne.

Mintha azt mondaná, hogy *nem vagyok személy*, nem vagyok csupasz szerkezet, hiába várom, hogy eleven emberek megszólítsanak, vagy ők bírjanak szólasra.

Az egész nyomorúságos gyermekkora abban telt el, hogy *nem tudott beszélni*. Emberek láttán benne ragadt a szó a félelemtől és csodálkozástól. *Nekem kell a nyomasztó teret megszólítanom.* (III. 44 – kiemelés: V. M.)

A szöveg szerint Gyöngyvér számára ekkor „testének fizikai küldetése lett nyilvánvaló”.⁴²⁸ Ezt úgyis lehet értelmezni, hogy eddig mások felől próbálta meghatározni magát, most viszont diadalmasan fogalmazza meg, hogy ki ő, és mi a feladata. E mondatok egyes szám első személyben hangzanak el, a narrátor is átadja neki hangját, s ezzel az önkijelentés gesztusára helyez még nagyobb hangsúlyt. Nem individualitásként, egyénként nevezi meg magát ellenben, hanem hangzó térként: olyan nem-személyként, amely képes „megszólítani”, vagy megszólaltatni a nyomasztó teret, hangot és teret adni annak

427 „Valaki a lépcsőházban azt *kiáltozta*, könyörgött, ha valamilyen Istent ismernek, ha van egy cseppnyi lélek magukban, akkor nem teszik. Teszik, *visszhangzott*. Legalább az öreg édesanyámon könyörüljenek. *Visszhangzott*, hogy *könyörüljenek, jenek, nek*. Aztán a lépcsőházban minden *elcsúszott*.” (III. 39 – kiemelés: V. M.) A szöveg az elhangzott mondatok megidézése (szabad függőbeszédben, szó szerint, most megszólalóként) mellett hanghatásokkal is él. Ezt a későbbiekben részletesebben is tárgyalom.

428 „Gyöngyvér előtt e furcsa pillanatban a saját mezítelenül borzadó *testének fizikai küldetése* lett nyilvánvaló.” (III. 43 – kiemelés: V. M.)

önmagában, önmaga révén. Mindez akkor történik, amikor képessé válik egy másfajta hallásra, amikor egész lényével odafigyel a környezetére. E különös esemény mibenlétét megvilágíthatja, amit Jean-Luc Nancy ír az odahallgatásról [listening]: úgy fogalmaz, hogy az magát a viszonyt [relationship], általában egy önmagához való viszonyt keres.⁴²⁹ Gyöngyvér mintha erre találna rá, s így lenne képes a távoli megszólaltatásával azt jelenlevővé tenni, és hozzáférni a múlthoz. E múlt ugyanakkor továbbra is megragadhatatlan marad, hiszen Gyöngyvér nem tudja, mit hall. Az idő térbelivé válik – ezt az időt Nancy hangzó jelennek [sonorous present] nevezi, amely „nem a jelen-lenni pozíciója, hanem valaminek a jelenlétében lenni, amely nem megragadható, nem egy rögzíthető létező, hanem inkább közeledő és távolodó, terjedő és átható”. A hang alapvetően ilyen, így a jelene is másfajta idő, hangzó [sonorous] jelen, amely megnyílik, és egy réssé [loop] válik. Egy tér-idő eredménye: téren keresztül húzódik, vagy inkább felnyit egy teret, amely a sajátja, amely rezonanciájából bomlik ki. Az odahallgatással így lehet belépni egy térbeliségbe, amely áthat, mivel egyszerre bennem és körülöttem bomlik ki, és egyben megnyit egyszerre belülről és kívülről. Ebben a megnyílásban, e kettős nyitásban lesz helye Nancy szerint az „önmagának”.⁴³⁰

Ez a történés Nancy-nál a hangzó esemény [sonorous event]. A hang egyfajta egyidejűségben [contemporaneity], közös időben létezik, rezonál. Ha mindezt a regény szövegére vonatkoztatjuk, azt mondhatjuk, hogy szó szerint veszi és a végletekig tágítja e ponton a hang teremtette, és a Nancy által is leírt lehetőségeket. A hangzás valóban térbelivé formálja az időt, rést üt azon és a hely alapján lehetővé teszi a különböző idők együtt-, egymás mellett állását, együtthangzását, összhangját, ezáltal pedig képes megidézni a jelenlétet. Mindez Gyöngyvér körül és benne nyílik meg, aki – mint láttuk – magát „hangzó térként”⁴³¹ határozza meg. Mindez a testen keresztül, a testben, a test által történhet meg, és Gyöngyvér is „testének fizikai küldetését” fedezi fel. Ebben az értelemben a kapcsolat, a viszony és egyfajta jelenlét, hozzáférés lehetősége a testiség

429 Eszerint odahallgatni [to be listening] annyi, mint keresni az önmagához [self] való viszonyt, nem saját magamhoz vagy a másikhoz, hanem a viszonyhoz magához, az énhez vagy egy önmagához általában. Az odahallgatás a jelenlét regiszterének átadása egy ilyen önmagának, amely nem elérhető, amely számára nem lehet valaki jelen, hanem amely éppen a visszatérés rezonanciája. Emiatt az odahallgatás nem csak a hozzáférés metaforája, hanem a hozzáférés valósága. Jean-Luc NANCY, *Listening*, ford. Charlotte MANDELL, Fordham University Press, New York, 2007, 12.

430 NANCY, *I. m.*, 12–14. A hang és a szubjektum szoros kapcsolatáról Mladen Dolar is ír Lacanról szólva: a hang mintha az önmagában alap és lényeg nélküli szubjektumot megajándékozná a „hiányzó felével”, s ezzel képessé tenné a jelenléthez való viszonyra. Mladen DOLAR, *Voice and Nothing More*, The Mit Press, Cambridge, 2006, 36.

431 Nancy a hangzó teret [sonorous space] mint a szubjektum hangterjedelmét [diapason], harmóniáját írja le, amely alapján felveti, hogy minden egyes szubjektum különbözőképpen hangolt harmónia lenne. (*I. m.*, 15.) Ez felidézheti az elméleti bevezetőben tárgyaltakat, vagyis hogy a hangszín mindig az adott hangszer egyedi jellemzője, melyet annak fizikai tulajdonsági határoznak meg.

szférájában lehetséges a szöveg szerint. A fizikai közelség helyett viszont bizonyos szempontból az abszolút – jelentésbeli, térbeli és időbeli – távolság helyzetében válik lehetségessé a hozzáférés és a jelenlét megtapasztalása. A fész megtalálásával Gyöngyvér ráhangolódik a környezetére, s ezzel képes nyitottá válni felé, miközben a környezete is megnyílik számára. A hang megidézi a jelenlétet, ám ez a jelenlét nem teljes, egy hiány teszi lehetővé, a múltbeli eseményt az eltávolított bútorok hiánya (melyet a hangversenyzongorán és zongoraszéken kívül üresen tátongó hall és az így értelmetlenné vált világítás érzékeltet) hívja elő, amelyen keresztül érzékelhetővé válik azok jelenléte és múltja. A hiány által, az ürességben szólalhat meg a hang, ez biztosítja a megfelelő akusztikát hozzá, ahogyan Gyöngyvér nem-személyként, hanem személyének hiánya által ad teret a hangoknak önmagában.⁴³²

Ezt a hiányt törekszik kitölteni a narráció is, elbeszéli a lakás és benne a bútorok történetét a kezdetektől, hogy készítőjük, az építész Madzar hogyan talált rá az alapanyagukul szolgáló fára, s hogy e fának milyen volt az állaga, a színe, az illata. (II. *Telített talpfák*, 323–367) Míg viszont idáig eljut a szöveg az elbeszélésben, az olvasó megismeri a tulajdonos, Szemzőné történetét, aki analitikus rendelőnek szánta a lakást, és kialakítására, berendezésére az építész Madzart kérte fel. Ennek során nemcsak a lakás és környékének jellemzőit (a fényviszonyoktól kezdve, a falak, a mennyezet, az épület, az utca tulajdonságaiig) ismerjük meg részletesen, hanem a hozzá kötődő személyek (különösen Szemzőné és Madzar) viszonyait és életét is. Minden hiányt, minden rést igyekszik betölteni a szöveg, és azt gondolnánk, hogy a hiányzó bútorok eredetéhez elérve sikerrel is jár, ám hiába jut el az anyagukként szolgáló fáig, annak eredete (és története) már a homályba vész. (Soha nem tudjuk meg, hogy mivel telítették őket.)

A bútorok hiánya metonimikusan megidézi azok eredetének és elpusztításának történetét, ugyanakkor a hiányon keresztül a történeti múltnak egy olyan szegmense is megelevenedik, amely az elbeszélhetetlen, a történelembe integrálhatatlan, a fenséges kategóriájába esik, ezáltal a történelem diszkontinuitását is színre viszi a szöveg.⁴³³ A nyilas pusztítás áldozatainak sikolyát hallja meg Gyöngyvér, és ezek a hangok a szöveg hanghatásai által az olvasóhoz is eljutnak, ennek szemléltetésére álljon itt egy szövegrészlet:

432 Smid Róbert Gyöngyvérnek ezt a fajta emlékezését az egyedüli „autentikus emlékezési aktus”-nak nevezi. SMID Róbert: *Az alaprajz tapasztalata: Miért lehetséges a Párhuzamos történetek diagrammatikus olvasata?*, Kalligram, 2015/3, 48.

433 A diszkontinuitás kérdését az elemzés részén a látencia és a történelmi múlt tárgyalásakor bővebben is kifejtem.

Valaki a lépcsőházban azt *kiáltozta*, könyörgött, ha valamilyen Istent ismernek, ha van egy cseppnyi lélek magukban, akkor nem *teszik*. *Teszik, visszhangzott*. Legalább az öreg édesanyámon könyörüljenek. *Visszhangzott*, hogy *könyörüljenek, jenek, nek*. Aztán a lépcsőházban minden *elcsitult*.” (III. 39 – kiemelés: V. M.)

A narrátor szabad függő beszédben idéz, azaz átadja a hangját az egyik áldozatnak, valamint az elbeszélői kommentár is a hanghatások érzékeltetésére szorítkozik, olyannyira, hogy a visszhangot is megvalósítja a szöveg az írásképpen. A hang ily módon testesül, materializálódik. A tény pedig, hogy egy lépcsőházban hangzik el, és a visszhangzó, egyre rövidülő szó pattogó hangzása olyan, mintha egy test esne le a lépcsőn. A szövegrész dinamikája is figyelemre méltó, a kiáltástól a visszhangon át jut el a csendig.

Hiába tudjuk meg ugyanakkor az elbeszélőtől, amiről Gyöngyvérnek nincs tudomása, hogy mi történt azon az éjszakán, amelybe belehallgat, a bútorok helyén megnyíló hiány nyitva marad. A szöveg viszont e feltáró jellegű munkával képes egy olyan hatást megteremteni, amelynek következtében az olvasó hasonló tapasztalatban részesül, mint Gyöngyvér a regényben. Az olvasó számára a narráció teremti meg az idősíkok együttállását azáltal, hogy egymásba csúsztatja a múlt különböző rétegeit⁴³⁴ és a jelent. Mindezt egymással párhuzamosan, máskor egymásba folyva beszéli el a narrátor, miközben a közvetlen érzéki élményt a szöveg hanghatásaival is fokozza (visszhang, hangutánzó szavak). Így bontja elemeire, amit Gyöngyvér érzékel, ezáltal tárja fel és teremti meg azt az atmoszférát, amelynek „egzakt érzete” meghatározza a hely hangulatát, a narráció jelenét. Ebben az értelemben a könyvet, az írás terét is lehet „hangzó térnek” tekinteni: az üres lakásban a bútorok hiánya megidézi a múlt hangjait, amelyek betöltik a teret, és megszólalnak Gyöngyvérben, úgy működik a regény szövege, a narrátor alakja is tekinthető térként – gondolhatunk itt a narrátor semleges látására, vagy arra, ahogyan pozíciója folyamatosan változik, épp ezért sokszor nem megragadható, s ahogyan átadja hangját, szemét, nyelvezetét a karaktereknek. Hasonló módon a könyvet a betűk, az írás terét az elbeszélés, a történetek töltik be, amelyek az olvasóban szólalhatnak meg és kaphatnak hangot, ennek pedig igen konkrét példája a fent bemutatott visszhang, továbbá az egyéb szöveg által keltett hanghatások, a mondatok ritmusa, amelyek az olvasás, különösen a felolvasás révén válnak hangzóvá.

434 Amely rétegeket már részben érintettem: az énekórák, Gyöngyvér gyermekkor és viszontagságos élete, a hely emlékezetén keresztül a lakás és a benne levő bútorok története, az utca épületeinek múltja, Madzar és Szemzőné kapcsolata, a nyilasok pusztítása, s rajta keresztül a történelmi múlt.

IV. 1. 3. „Amikor valaki meg akarja valaki mással osztani a történetét”

Felmerülhet a kérdés, hogy mennyire lehet a szöveg működését ily módon értelmezni az egész regényre vonatkozóan. Ezzel a problémával maga a szöveg is szembesít egy későbbi, az *Áll a bál* című fejezetben, azaz Kristóf és Klára jelenetében, amely mintha éppen ellentétes következtetést sugallna. Mielőtt viszont ennyire előreszaladnék, érdemes megvizsgálni Kristóf és Klára viszonyát a fentebb elhangzottakhoz, a személy, illetve a személytelenség kérdéséhez, a térhez és annak történetiségéhez, tehát egyben az időbeliséghez.

Egyfelől találkozunk egy, az előzőhöz hasonló jelenettel, ahol szintén a tér, az épület válik az érintkezés médiumává. Kristóf számára – Gyöngyvérhez hasonlóan – egy ház idézi fel a múltat a *Jártam már ebben a házban* című fejezetben, aminek következtében számára is felfüggesztődik az idő. Ekkor Kristóf szintén megsejt valami alapvetőt önmagával kapcsolatban:

Minden összefüggéstelenül együtt állt. Ennek nem lehetett bemérni az idejét, se kimérni. Túl sok volt, és túlságosan ijesztő egy olyan múltban állni, ami minden ízében jelen. Alighogy észleltem, akárha megsejteném, hogy az életemben körülbelül mi mihez kapcsolódik és miből nem következik semmi. (III. 278)

A párhuzamok ellenére Kristóffal mégsem teljesen ugyanaz történik, mint Gyöngyvérrel, hiszen Kristófnak más e múlthoz való viszonya, hiszen ő a saját múltjával szembesül. E múlt mégsem személyes emlékként idéződik fel, hanem, miként Kristóf fogalmaz, „mintha *valaki* időközben elmesélte volna nekem élete történetét, s abból tudnám, hogy van egy ilyen ház, volt benne egy zongoratanárnő, volt egy kislány [...]. Furcsa módon én voltam az a valaki.” (III. 271 – kiem. V. M.) A helyhez fűződő kapcsolat ezáltal itt is a személyesen kívültre kerül.

A személy önazonosságának vagy a személytelenségnek a problémája Kristóf életében más szempontból is meghatározó, elég csak a névváltoztatására gondolni, mikor elhurcolták a családjától, és két éven át más néven hívták, ami alapvetően elbizonytalanította az önazonosságát:

Meg kellett tanulnom a régit, hogy most mégis ez vagyok. Nem tudtam, hogy meddig lehetek még valóban ez, és mikor kell majd másnak lennem a saját hibámból. Elég gyakran össze is kevertem a kettőt. [...]

Gyanakodtam, hogy azon a nevemen kívül talán azért sem emlékszem igazán erre az intézetre, mert valakivel összecseréltek, és valóságosan nem az vagyok, akinek gondolnak, vagy akinek én magamat gondolom. (III. 379)

Talán innen ered „infantilis ragaszkodása a helyszínekhez”, amelyek valamelyest kézzelfoghatók, állandóságot biztosíthatnak és meghatározzák személyes életének terét. Ez lehet az oka, hogy ezeknek a megmutatásával próbál meg Klárával megosztani valamit önmagából. Ugyanakkor idővel azzal szembesül, hogy ezek „mennyire üresek. Házak, utcák, terek. A nőt pedig hiába akarta a *sok szóval* bekeríteni, őt kerülte, ez a nő ment a maga *tárgyasabb* útjain”. (III. 483 – kiem. V. M.) Klára valóban nem őszinte megnyílásként értelmezi Kristóf szóáradatát, hanem éppen ellenkezőleg: „A homályos városszociológiai elméletét intellektuális *díszítménynek* tekintette, díszletnek, amivel Kristóf siet elszigetelni a hangos katasztrófát és a csöndes tragédiát.” (III. 483) E megállapítás jelentőségére még a későbbiekben visszatérek, ezt megelőzően itt még röviden érdemes Klára személyére kitérni, mivel az ő önazonossága sem problémamentes. Vay Klára lázadóként határozza meg magát, hangsúlyozza, hogy megtagadja családját, a zsidók deportálását megfigyelő kormányfőtanácsos apjának örökségét. Ugyanakkor ahogyan Simon mint „proli”, úgy Kristóf is zsidó származása révén lesz vonzó érzéki értelemben is Klárának, így e megtagadás éppen fordított eredménnyel jár, beépül Klára szemléletébe, motivációiba, és legelemibb vonzalmait, zsigeri reakcióit is áthatja. E paradoxon a szöveg szintjén, Klára nyelvhasználatában is megjelenik, amely többször a szöveg által korábbi fejezetekben már megszólaltatott fajbiológiai diskurzus elemeit idézi. E két mozgás, az (ön)megtagadás és a megtagadott nem tudatos, átható jelenléte között Klára személye veszik el. Amellett, hogy a szöveg szerint önmaga is explicit módon törekszik arra, hogy „túl tegye magát a személyesen”, azonosságának hiánya abban is megnyilvánul, ahogy a jelenet során átváltozásokon esik át. Mindez pusztán a megjelenésében is manifesztálódik, vagyis abban, hogy Andria, Kristóf egykori zongoratanárnőjének bundáját és frizuráját viseli (amelytől maga is idegenkedik).

A személytelenség tehát más és más módon, de közös vonásként jelenik meg Gyöngyvér, Kristóf és Klára esetében. Gyöngyvér nem-személyként, a teljes figyelem, a koncentrált érzéki és testi jelenlét révén ad helyet önmagában az idők együttállásának, és találja meg „fizikai küldetését” „hangzó térként”. Különösen érdekes itt megfontolni De

Man megállapítását a „dédoublement”⁴³⁵ aktusáról, amely „a tudatnak azt a tevékenységét jelöli, melynek során az ember megkülönbözteti önmagát a nem-emberi világtól”, Gyöngyvér esetében mintha e megkülönböztetés függesztődne fel. De Man így folytatja „csak azok rendelkeznek vele, akik nyelvvel foglalkoznak”, e „reflektív elválasztás az ént helyezi át az empirikus világból a nyelv által konstituált világba”. Gyöngyvér éppen e feltételek hiányában létezik. A nyelvvel magával van ellentmondásos viszonyban, tudjuk, gyerekkorában nem tudott beszélni, így éppen magával a nyelvvel nem rendelkezett, erre pedig a szöveg is többször felhívja a figyelmet, s ezzel hangsúlyosan utal arra, hogy mindez kihat a jelenére is.⁴³⁶ E hiány által lesz képes maga is a tárgyak „nyelvén” beszélni, helyesebben a tárgyakkal együtt létezni, „rezegni”. Nem történik meg az, amiről De Man beszél, azaz a folyamat, amely a nyelv által „a szubjektumot kettéosztja egy a világban elmerülő empirikus énre, és egy olyan énre, mely a különbözésre és az önmeghatározásra való törekvése során olyanná válik, mint egy jel”.⁴³⁷ Gyöngyvér itt nem válik jellé, hanem „empirikus énként” „elmerül a világban”, igaz, mintha mégis képes lenne egyfajta önmeghatározásra mindenek ellenére – ugyanakkor éppen nem személyként azonosítja magát.

Ellenpontként jelenik meg Kristóf, aki viszont a tér, a város topográfiája által kísérli meg az önmeghatározást és önelbeszélést, aminek során rá kell ébrednie, hogy éppen elfedi, amit meg akarna osztani.⁴³⁸ Ily módon éppen jelként jelenik meg a történeteit által, s ebben az értelemben illik rá De Man megjegyzése a fentebbi „empirikus én”

435 Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalomelméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 39.

436 Erre a fentebbi idézetben is nagy hangsúly kerül, mégpedig a jelenet szempontjából döntő pillanatban. Álljon itt még egyszer az idézet: „Mintha azt mondaná, hogy *nem vagyok személy*, nem vagyok csupasz szerkezet, hiába várom, hogy eleven emberek megszólítsanak, vagy ők bírjanak szólasra. Az egész nyomorúságos gyermekkorában abban telt el, hogy *nem tudott beszélni*. Emberek láttán benne ragadt a szó a félelemtől és csodálkozástól. *Nekem kell a nyomasztó teret megszólítanom.*” (III. 44 – kiemelés: V. M.)

437 *Uo.*, 40. Itt mintha Kristóf éppen azt tapasztalná meg (illetve mintha erre érezne rá Klára is hallgatva a fiú történeteit), amiről De Man beszél az irónia iróniája kapcsán: „nem a világhoz való visszatérés, hanem saját fikcionális jellegét emeli ki és tartja fenn azzal, hogy nyilvánvalóvá teszi a világ és a fikció világa összebékítésének mindenkorai kivihetlenségét.” (46)

438 „S miközben a különböző várostörténeti témák és építészeti stílusok között csapongott, hangosan és tudálékosan magyarázott, érezte, hogy mennyire mértéktelen ember ő, mellébeszél, félrebeszél, mennyire neveltségessé teszi magát az idomtalan és siralmas életével, mégsem lesz kerek, mégsem volt visszaút.

Hanem egyre beljebb a sűrűbe.

Amikor valaki meg akarja valaki mással osztani a történetét, akkor úgy mond mérethez szabja át, a másik igénye szerint dolgozik vele. Csupa olyan dolog jut az eszébe, amit nem mesélhet el vagy nem lehet megosztani senkivel. Ez lefűkezi, holott a sok fölös locsogástól különben sem jut semminek a végére vagy nem jut vissza semminek az elejére. Másik történet szegődik a saját cenzúrázott történetéhez, vagy valamilyen ostoba legendával kullog az eredeti történet nyomában.

Nem föltétlenül a szemérme tiltja el őt a másik történetétől, az is persze. Hanem el sem tudná hol kezdeni.” (III. 475)

ellenpontjaként létrejövő „nyelv által konstituált énről”: „az én egész textúrája felfejlik és szétfoszlik”.⁴³⁹ Klára pedig paradox módon mégis a megtagadottat visszhangozza szavaiban, szemléletében, vágyaiban és élete mintájában (s végül mintha mindennek ellenére ő válna a legszemélyesebbé végső esendőségében – melyet a kölcsön vett bunda elvesztése kísér). Ahogy már utaltam rá, a karakterek mellett a személytelenség a narráció szintjén is fontossá válik, mégpedig az elbeszélő pozíció kapcsán.

Itt érdemes visszatérni a tér történetének szövegbeli kérdéses, azaz felfedő vagy éppen elleplező funkciójához, amely árnyalhatja vagy éppen ellenpontoszhatja a fentebbi leírást. A kérdést új megvilágításba helyezheti az eddig tárgyalt két jelenet eltérő következtetéseinek vizsgálata. Gyöngyvér jelenetében láhattuk, hogy a tér múltjának elbeszélése révén a szöveg Gyöngyvérhez hasonlóan személytelen hangzó térként működik, és revelatív erővel bír a megjelenített konkrét pillanatra, vagyis értelmezhető a jelenben összefutó mozzanatok aprólékos feltárásaként, aminek következtében a „minden együtt áll” jelenbeli tapasztalata jön létre. Kristóf és Klára is megtapasztalják a „jelenvalóság súlyát”, ennek során azonban mintha éppen az ellenkezője történe.

Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy maga a tér és a tárgyak itt is jelentős szerepet játszanak a jelenlétélmény létrejöttében. Egyrészt a klub, ahova betérnek, „[a]zon ritka helyek közé tartozott a városban, ahol nem csak a belső berendezés maradt meg, hanem a formák, s valami a *kedélyéből* is” (III. 518 – kiem. V. M.), ily módon szintén erősen áthatja a múlt. Emellett fényviszonyaival, torzító tükreivel a „valószínűtlenség érzését” keltette, akárcsak Szemzöné lakásának fényviszonyai. Az sem mellékes, hogy éppen a zongora mellett kapnak helyet, amely az egyetlen tárgy volt „a térben, amely éles, fehér fényt kapott”. (III. 519) Ekkor hallgatnak el, s érzik úgy, hogy „most már minden szóval mindent elrontanak, s akkor tényleg jobb a hallgatás vagy a nyilvánvaló mellébeszélés. Minden szónak különös, bántó éle lett.” (III. 519) Nemcsak a fényhatások, de a zene is erősen hat rájuk: „Nemcsak egymásra néztek közömbösen, hanem *a dob és a zongora hangjainak kíséretében megváltozott az érzelmi életük*. A szélben még érzékelték valamennyit belőle, a szabadságuk pusztító erejéből, de egymás tekintete alatt idebenn *nem voltak többé külön létező emberek*.” (III. 520 – kiem. V. M.) Kettejük között így mintha megvalósulna – a nyelv nullpontján – egyfajta közös jelenlét, mely képes lehetővé

439 DE MAN, *I. m.*, 41.

tenni az egymással való érintkezést.⁴⁴⁰ Így állhat elő az a pillanat, amely mellett minden elbeszélés, minden szó és történet, minden más időszik elveszti jelentőségét:

Az előzményekből még igen, ám a *jelenvalóságukból* már nem lehetett volna semmit visszavonni. A mindig jelenvaló pillanat volt a hatalmasabb, s ennek súlya alatt jótékonyan jelentőségüket veszítették az elbeszéltek történetek. Mintha el lehetne őket *felejtetni*, tünékeny *hangkulissza*, a *történelem zöreje* volt csupán, semmi több. (III. 521 – kiemelés: V. M.)

A jelen, a pillanat megélése teljes mértékben kitakarja a múltat, emlékezés helyett felejtés történik, az elbeszéltek történetek elvesztik feltáró funkciójukat, a jelennek csupán hangzó díszleteivé válnak, a múlt élő hangjai pedig itt már csak a történelem zavaró zörejeként értelmeződnek. Érdekes adalék, hogy a jelenlétélmény ismét egy zongora mellett történik: „Bámulták a zongora feltárt belsejét, a húrokon dolgozó kalapácsot és a feltámasztott fedél fekete lakkján a tükröződést.” (III. 521) S valóban, mintha éppen Gyöngyvér jelenetének tükörképével szembesülnénk Klára és Kristóf kettősében.

Kérdés, hogy a szövegnek e jelenetekben megjelenő egyik vagy másik értelmezését választhatjuk-e a *Párhuzamos történetek* narrációjának mintájaként. Egyáltalán megegyezik-e a két jelenetben történő tér- és múltfeltárás alapja, működése, funkciója? Az egyik szembeötlő különbség, hogy míg Gyöngyvér esetében az egyedül- vagy a tárgyakkal való együtt lét szituációja teszi lehetővé az eseményt, addig Klára és Kristóf közösen tapasztalják meg az intenzív jelenlétet. Már említett eltérés, hogy míg Gyöngyvér számára személytelen és ismeretlen a megidézett múlt, addig a pár számára a felidézett történetek vagy a meglátogatott helyek mind jelentős személyes tartalommal bírnak. Nem elhanyagolható ugyan, hogy csak ezeket felszámolva, elfelejtve juthatnak el egy közös „jelenvalóságba”.

A narráció szempontjából feltéve a kérdést, a tét a megjelenítés lehetne (eszünkbe juthat Nádas alkotói önreflexiója, miszerint az *Emlékiratok* könyvében a személyes hangot kereste, míg a *Párhuzamos történetek*ben ezzel szemben a személytelen felé fordult). A két megközelítés különböző olvasói stratégiákat is feltételezhet, gondolhatunk itt arra, hogy a regény recepciójában többször idegenkedés fogadta a narrátor „jeges”, „kegyetlen” tekintetét. A kérdés mindenképp érvényes marad, hogyan lehet elbeszélés révén megjeleníteni egy olyan „minden ízében jelenvaló pillanatot, amelyből már semmi nem

440 „Tökéletesen működött az önuralmuk, ezzel nem volt hiba, mindent szemmel tartottak, rendesen, ám a semlegesített tekinteten és a közömbösített arcvonásokon áthajolva *csupán egymásnak juttattak valamennyit létezésük ízeiből s jeleiből.*” (III. 520 – kiem. V. M.)

visszavonható”, s amelyet a „testi némaság vagy a közlékenység teljes hiánya” jellemez, mint Klára és Kristóf tapasztalatában. A fentebbi következtetések, miszerint csak a nyelvet, a történeteket magunk mögött hagyva érhetjük azt el, igencsak megkérdőjelezi ennek reális lehetőségét.

IV. 1. 4. „Mindent elszenved csendesen, csendesen.”

A kérdés további vizsgálatát érdemes egy látszólag nem feltétlen kapcsolódó jelenet faggatásával folytatni. A fentebbiek mellé helyezhető ugyanis egy harmadik jelenet, melyben azonban jóval radikálisabban jelennek meg a fentebb tárgyalt problémák és motívumok. Ez a jelenet a regény utolsó előtti, az *Egy bőven termő barackfa* című fejezetében található. A történet szintjén a korábbiakhoz Balter Gyula figurája révén köthető, amennyiben megtudjuk, hogy ő azonos Balter Imre bátyjával, aki pedig egy „Teréz körúti házmester” (III. 584), s az oktogoni házból – s így Kristófhöz és Gyöngyvérhez kapcsolódva áttételesen – már korábbról ismerhetjük. Felmerül lehetséges kapcsolódási pontként Balter fiának személye is, akiről a keresztnévén kívül (Gyula) azt is megtudjuk, hogy „igen rossz társaságba keveredett szinte gyerekként [...]. Olyan életet élt, amit Balter sem az ép eszével, sem a fantáziáival nem követhetett, csupán sejtette, hogy mi történik körülötte, holott már csak hivatal miatt is jól ismerte a férfiak belső életét.” (III. 585) Emellett a következő fejezetben is találkozunk egy Gyulával, aki Tuba János „vigyori barátja”, s kettejük alakja nagyon hasonlít ahhoz a pároshoz, akikkel Kristóf kerül kapcsolatba a Margitszigeten, vagyis az „óriáshoz” – akiről el is hangzik a kijelentés: „Mintha még azt is tudta volna, hogy Jánosnak hívják, Tuba Jánosnak hívják” (III. 477) – és „bajszos segédjéhez”.

Nem csak az ilyen, a *Párhuzamos történetekre* oly jellemző érintkezések miatt helyezhető azonban a korábban tárgyalt jelenetek mellé ez a fejezet. Egy sokkal fontosabb mozzanat kapcsolja őket össze. A korábbiakban kiemelt jelenetek tétje hasonlóan nevezhető, amennyiben úgy tekintünk rájuk, mint amelyek a kommunikáció lehetőségeit, a személyes történetek megoszthatóságát feszegetik. Az első esetben Gyöngyvér és Ágost törekszik arra – különböző szinteken: testi kapcsolat, a személyes múlt és az álmok megosztása révén –, hogy elérjék az egymás közötti totális közvetíthetőséget, ám az intenzíven együtt töltött napok alatt sem képesek igazán felszámolni a másik idegenségét. Mikor közel kerülnek hozzá, mintha azonnal meg is szűnne ez a közelség, vagy mert nem tudják elmondani egymásnak, amit meg akarnak osztani, ha mégis, akkor pedig félreértik a

másikat, vagy mert hirtelen azt érzik, vissza kell nyerniük saját személyüket, szabadságukat a másiktól – a legnagyobb közelség pillanatában mindig azonnal távolodni kezdenek egymástól. Mindezek után – ahogyan fentebb láthattuk – a közvetítés mégis megvalósul, ám egyáltalán nem a személyesség, a közelség vagy az együttlét dimenziójában, hanem a lehető legszemélytelenebb módon, a legnagyobb távolság és a magány szituációjában. Mindezen túl az érintkezést nem is az ember, hanem egy hangszer és a ház akusztikája teszi lehetővé. A másik oldalon pedig az – érzékelő számára – személytelen, történelmi múlt áll a nyilasok rémtetteinek formájában. Végül a szöveg effektusai révén lehet az olvasó is részese ennek az érintkezésnek. A második esetben, Klára és Kristóf párbeszéde, autótúrája során hasonlóan a saját, személyes történet megosztása, egymás megismerése, közelengedése a tét. Ahogy fentebb láthattuk, a személyes múlt nyelvi közvetítése megfeneklik, az épületek csak díszletekként hatnak, a szavak csak elfednek. Az érintkezés kizárólag a közös „jelenvalóság” pillanatában történhet meg, ekkor azonban – Gyöngyvér és Ágost kettősével ellentétben – feladják „függetlenségük érzetét”, elveszítik önállóságukat, de közösen „új szabadságot” nyernek el. (III. 522–523)

A regény utolsó előtti fejezetében azonban mintha még ennél is radikálisabb válaszokat kapnánk. Itt is egy „kettős” között történik kísérlet a személyes múlt megosztására, a lelkész Varró és a börtönőr Balter párbeszéde során. Már szakmájuk megnevezésével kitűnik e vállalkozás nehézsége – ha nem egyenesen a lehetetlensége –, ezen túl a helyzetet súlyosbítja, hogy valójában csak az egyik fél – mondani sem kell, hogy a lelkész – nyitott, legalábbis szándéka szerint, a párbeszédre. Ugyanakkor eleve ellenszenvvel közelítenek egymáshoz, a kezdetektől idegenkedés és gyanakvás árnyékolja be a beszélgetésüket. Mégis mintha kissé oldódna ez a feszültség, Balter akaratlanul is közelebb engedi, mikor kulcsát előtte csúsztatja rejtekhelyére, s mozdulatainak kényelmessége is a barátság érzését idézi. (III. 629) A lelkész térítő szándéka azonban Baltert „őszindulattal” tölti el (III. 631) – a lelkészt pedig egész életében nyomasztotta a túlparti börtön, ahol Balter ezidáig „szolgált”: „Bárhová nézzen is, látni e falakat, a közelükben élni, hetente kétszer ígét hirdetni és bizonyosságot tenni az Úrjézusról, a lelkész életében végül is nem volt ennél nagyobb megpróbáltatás.” (III. 632)⁴⁴¹ Mégis megpróbálja a lelkész hasonlónak alakítani a különbségeket, megtartani az egyetértést, ám ez egyre lehetetlenebbnek tűnik, különösen, mikor a börtönőr szintén szolgálatként beszél saját

441 Mintha a foglalkozás előírta szerepek is felcserélődnének: a lelkész már-már ördögiként tűnik fel Balter előtt, miközben Balterra mégiscsak bűnözőként tekint a lelkész, ahogy ő is néha annak érzi magát.

munkájáról, s kimondatlanul is utal annak jellegére.⁴⁴² Ez a „bizonyosságtevés” pedig csak elmélyíti a lelkészben a „kíméletlen bosszú vágyát” (III. 632), melyet fia halálával kapcsolatban érez⁴⁴³ (bár erről Balter ezen a ponton még nem tudhat). Nem egymás kijelentéseinek értelmére figyelnek, hanem csak azok szándékára, mikor pedig a másik sorsa kerül szóba, a sajátjukra gondolnak igazából. Így kerül egymás mellé két alapvetően ellentétes, párbeszédképtelen élet. Balter gyűlöli a feleségét és a fiát, akitől tart, hogy meg akarja ölni,⁴⁴⁴ miközben a lelkész mélyen gyászolja sajátjainak elvesztését. Eddigre már úgy érezte, „több gonoszságnak nem tud helyet szorítani”, s a „legveszélyesebb közöny szállt a szívére”. (III. 634) Végül mégiscsak megszólal, mintha „saját sorsával szeretne volna meggyőzni a másik férfi sorsát”, és kitör belőle az elvesztett felesége és fia iránti fájdalom. Ekkor árulja el, hogy a fiát kivégezték és jeltelen sírba tették, s bár nem gyanúsítja meg Baltert, megjegyzi, hogy neki tudnia kell, kik tették, és fejével a túlpart felé int.⁴⁴⁵ Balterban azonban csak „szakmai kíváncsiság ébredt, vajon melyik hullámban születhetett a halálos ítélet”, s magában el is helyezi a „történelmi kronológiában”: „ötvenhatos”. Többszörösen megnyilvánul ebben a pillanatban a kettejük közötti szakadék: miközben a lelkész legszemélyesebb bánatát osztja meg, a túlparti börtön felé int, mely éppen fia kivégzésének emlékeztetője számára, s egyben Balter múltja is, akiben az együttérzés helyett szakmai kíváncsiság ébred. Itt véget is ér a „beszélgetés”, Balter úgy érzi, vereséget szenvedett, ezért megbontja a „közösségüket” és a folyóba veti magát, hiszen úszni jött, a lelkész csak elkísérte, „véget ért az audienca”. A kommunikáció teljes lehetetlenségét jelzi, hogy bár a lelkész, megaláztatását tompítandó, még utánakiált: „Hát Isten áldja meg magát.” Hangját azonban visszaveri a túlsó partról „a püspöki palota és a

442 „Harminc éven át szolgáltam ott, úgy bizony, válaszolta csöndesen, csaknem szégyenkezően Balter, mintha csak a lelkész rettenetét hallaná. Kicsit felnevetett. Öfömlétsága keze alatt kezdtem a szolgálatot, ha tudja a lelkész úr, hogy kire gondolok, aztán szolgáltam Rákosi atyánkat, meg külön felesküdtem a Kádárra is.” (III. 632)

443 „A szolgálatuk természetéből adódó különbséget a lelkész minden jószándéka ellenére sem lehetett hasonlónak alakítani. Illetve akár lehetett volna is, még egy kis jószándékot igazán ki tudott volna magából csikarni, csakhogy akkor nem tudta volna hová tenni az egyetlen fia sorsát, s mit kezdetett volna a sötét gyűlöletével. Legfeljebb életkoruk volt azonos, az elmúlás föltartóztathatatlan üteme, amivel mindkettőjüknek szembe kellett néznie.” (III. 632–633)

444 „Engem uram a kedves feleségem egy zsákkal leest meg, a saját egyetlen fiam pedig véresre vert. Ha tudni akarja, hogy mivel tették, azt is szívesen megmondom magának. A piszkavassal. Négy bordámat törték össze, kiáltotta, s látva, miként hatol át szava a lelkész elutasító tekintetén, még valami olyasmivel is megtoldotta, ami tényleg furcsán hatott hangosan. Ha ő nem öl meg engem, akkor én ölöm meg őt.” (III. 634)

445 „Négy egész éve halott az én szegény drága hitvesem, az én édes Emmikém, az egyetlenem, így hangzott a tompán fájó válasza, amelybe csaknem belesírt, s miközben reszkető ajakkal küszködött a szóért, levegőért, olyan érzése támadt, akárha minden szavával alázatosan földig kéne hajolnia. [...] Az egyetlen drága fiamat, mint egy közönséges bűnözőt, mint egy kutyát, egy dögöt, folytatta az elnyomott fájdalomból még tompábban kiáltva fel, jeltelen sírba lökték, magának tudnia kell, hogy kicsodák, én semmit nem tudok, semmit, agyonlőtték vagy felkötötték.” (III. 635)

börtön tömören vöröslő téglafala”, s így kérése valójában átokként hangzik, „fenyegetésként tér hozzá vissza a hangja”. Kérdés, hogy hangja a visszaverődéstől válik fenyegetővé, vagy eleve érződött hangjában, hogy az áldást valóban fenyegetésnek szánta, csupán erről maga sem tudott, míg nem hallotta viszont saját hangját a visszhang révén. A végkövetkeztetés pedig, hogy: „Nincs megbocsátás.” (III. 636–637) S ezt csak még jobban megerősíti, a lelkész térítői szándékát, korábbi kísérletét még erősebben ellenpontozza, hogy később megtudjuk, hogy az ezt követő éjjelen Balter végül megölte a csavargót.

Az ezt követő éjjelt különösen írja le a szöveg. A lelkész unokájának, Dávidnak a halott apját élénken megjelenítő látomás szoros párhuzamban fut Balter éjszakájával, aki viszont a fiát „várja”, hogy az eljöjjön és meggyilkolja őt (hiszen azt hiszi, a csavargó csak a fia lehet, aki őt jött megölni). A szokásos technikával egybefolyik a két elbeszélés, még egyes motívumok is fedésbe kerülnek: ahogy Balter felgereblyézte kertjét, Dávid „magas barázdára szántott őszi földet látott a fölgyűrődött szőnyegen”. (III. 642) Mikor végül a lelkész hazatér Dáviddal, leül a szobájában található régi harmóniumhoz. A hangszer maga nagyon régi, és dallam helyett inkább zörejeket ad ki, inkább akadályoz: „Talpa alatt megnyikordult a fűjtató kopott pedálja, felnyögött, recsegett, hörögni kezdett a hangszer benseje. A játékosnak szánt introdukció hangjai addig viaskodtak az erőszakos zörejekkel, amíg az előregedett hangszer az ismerős zsoltár dallamában megtalálta a lehetőségekhez képest szabályos lélegzetvételt.” (III. 655) A lelkész sem énekelt, hanem „iszonyatot keltő hangon felkiáltott: Özvegyet, árvát megölnék, énekelte”:

Átütőn *kizengő* basszusát nem bízta az öreg szerkezetből előhívott hangok ívére, nem a kellemetlen *zörejekkel* mérkőzött meg, hanem *megszóltatta a sötétséget*. Keze ugyanakkor nem vett tudomást a kiáltásról, futott tovább a dallamon. Mikor hetedszer gyötörte át hangszerének ócska sípjain, még hangosabban *dörögte a dallamáról leválasztott szövegtöredéket*.

Mindent elszenved csendesen, csendesen. (III. 655 – kiem. V. M.)

Szerkezetileg a jelenetet Ágost–Gyöngyvér kettősével lehetne párhuzamba állítani, amennyiben a kommunikáció kísérlete után történik – ha történik – bármiféle érintkezés, melyet ismét egy hangszer kísér. Ugyanakkor inkább radikálisan szembeállítható azzal, hiszen a lelkész nem énekel, nem eltalálja ráhangolódva a hangszerre az az által megszólaltatott hangot, hanem a hangja inkább dörögve adja elő „a dallamról leválasztott szövegtöredéket”. Itt nem a múlt áldozatai kiáltanak, hanem a lelkész maga (nagy

valószínűséggel a fiára gondolva): „kiáltással hozta süket Istenének tudomására, hogy mindent csendesesen szenved el”. Végül ő Gyöngyvérrel szemben nem a múltat, hanem a sötétséget szólaltatja meg. (III. 655) Az Isten tehát süket, a közvetítő hangszer csak zörejekre képes és a lelkész a sötétséget szólaltatja meg. A narrátor pedig úgy kommentálja mindezt, hogy a lelkész „így énekelte ki az unokája füle hallatára a legérzékenyebb teológiai gondjait”. (III. 655) Arról, hogy Dávidhoz mindebből eljutott-e valami, nem tudunk meg semmit. Az olvasói tapasztalatban azonban kétségkívül erős hatással bírhatnak e sötétségbe kiáltott szavak, melyeket – Gyöngyvér jelenetéhez hasonlóan – egyenesen idéz a narrátor, átadva hangját a lelkésznek: „Özvegyet árvát megölnek.”; „Mindent elszenved, csendesesen, csendesesen.” A szöveg hangzóssága ezen a ponton szintén kiemelt hangsúlyt kap, ismét több hangzásra utaló (basszusát, hangok íve, dallam, kiáltás, sípjain, hangosabban, csendesesen), hangutánzó szó (kizengő, zörej, dörögte) fordul elő, s ezek révén a szöveg zeneisége is fokozódik, melyet tovább erősít a mondatok ritmizáltsága („futott tovább a dallamon”; „mindent elszenved csendesesen, csendesesen”).

Mindezek alapján elmondható, hogy bár mindhárom esetben fontos hangsúlyt kap a történelmi múlt, eltérő válaszokat adhatunk e jelenetek alapján a történelemre és a történelemábrázolásra vonatkozóan. Míg Gyöngyvér esetében a történelmi múlttal való érintkezés – melyet egy zenei hangra és a saját környezetére való ráhangolódás tesz lehetővé – nyitja meg az önmeghatározás lehetőségét, és valósítja meg az idők együttállását egy visszavonhatatlan jelenlétben, addig Kristóf és Klára – történelemmel összefonódó – személyes múltja éppen ennek állít akadályt, s csak ennek elfelejtése és a hallgatás révén – egy dob és egy zongora érzelmi ráhatására – élik meg a közös „jelenvalóságot”. Varró és Balter esetében a történelem szinte teljes mértékben meghatározza a sorsukat, ami a kettejük közötti kommunikációt, de az önmagukkal való megbékélést is ellehetetleníti. Ily módon esetükben a történelem leginkább személyes tragédiáikon keresztül jelenik meg negatív erőként, mellyel nem tudnak elszámolni, és melyből nem tudnak kilépni – csak elszenvedni csendesesen.

A történelemhez való viszony így különböző szinteken, különböző szempontokból válik problematikusná, ám folyamatosan meghatározó módon van jelen. S ez elmondható mind a karakterek személyes valóságáról, mind a narráció működéséről, s így a regény által közvetített tapasztalatról is. Amint arra korábban részletesen kitértem, a szöveg sokszoros érintkezéseken teszi érzékelhetővé a különböző dolgok, történetek és idők együttállását. Egy-egy karakter, tárgy vagy épület révén, akár a tér elrendezése által tárja

fel az idők rétegeit. Ebben látom a mű egyik legnagyobb teljesítményét, ahogy a történetek és kapcsolatok aprólékos szétszalazásával, majd újbóli összefonásával képes érzéki módon is megjeleníteni tárgyát, melyet azonban sohasem rögzít, hanem folyamatosan mozgásban tart. Ennek egyfajta megnyilvánulása, hogy a fentebbi jeleneteket elemezve ellentétes következtetésre juthatunk a szöveg történelemábrázoláshoz vagy egyáltalán az elbeszélhetőséghez való viszonya tekintetében. Míg Gyöngyvér esetében létrejöhet egyfajta „autentikus” emlékezés, s ezt a szöveg az olvasó számára is képes érzékeltetni – érzéki hatások révén –, addig Klára és Kristóf esetében a történetek csak díszletekként kitakarják a lényegét – mellyel a szöveg önmagáról is kritikát mond, hiszen számtalanszor „téríti el” a narrációt egy-egy épület, szobabelső, városrész stb. leírása, történetének feltárása⁴⁴⁶ –, Varró esetében pedig már eleve lehetetlen bármiféle megosztás, de mintha bármiféle „jelenlétre/jelenvalóságra” sem lenne már esély. Ezt a pesszimista végkicsengést azonban nem vonatkoztatom az egész műre, úgy gondolom – ahogy Klára és Kristóf esetében is –, a regény a megjelenítés, jelenvalóvá tétel révén mégiscsak képes megosztani valamit az olvasójával. Ha nem is olyan élesen, mint Gyöngyvér számára – bár ahogy fentebb említettem, Gyöngyvér és Varró jelenetében az olvasó is közvetlenül érintetté válik –, az olvasóban a narráció működése következtében kialakulhat egy bizonyos „egzakt érzet”, mely az olykor motivált, máskor ok-okozati összefüggéseken keresztül nem megragadható vagy kibontható, sőt többször esetleges érintkezések révén teremt meg a narráció. A hangulat feltárásaként és atmoszférateremtésként is lehetne ezt a működést jellemezni, melynek során a szöveg a különböző idők együttes jelenlétét teszi érzékelhetővé.

446 A szövegbeli eltolásokat, diszkurzív interferenciákat Smid Róbert is kiemeli, miközben arra is figyelmeztet, hogy az interpretáció is könnyen kudarcot vallhat, ha könnyedén a szöveg által felkínált elméleti horizontot választja. (*I. m.*, 46.)

IV. 1. 5. „Jelenlét”

A fentebbiekből kitűnik, hogy különös jelentősége van a regényben egyfelől a jelenvalóság, a jelenlét tapasztalatának, másfelől a történelmi és személyes múlthoz való viszonynak – e kettő pedig szorosan összefonódik a műben. Ezért érdemes visszatérni Gyöngyvér jelenetéhez, s közelebbről megvizsgálni az itt kibontakozó jelenlétélményt, amely azért is különösen figyelemre méltó, mert benne e kettő egyszerre válik döntő jelentőségűvé. A jelenlét ugyanis, amelyet Gyöngyvér és az olvasó tapasztal, egy másfajta jelenlét, ahogy Nancy fogalmaz, a jelenlét jelenléte, egy jelenlétben lét, valami olyannak a jelenlétében, amely nem megragadható, nem tárgyiasítható.⁴⁴⁷ Dolar ezt „megcsonkított jelenlétnek [truncated presence]” nevezi, amely egy hiány köré épül. A hang így a jelenlét és távollét metszéspontján [intersection] helyezkedik el, amely megnyitja [disclose], ám egyben meg is szakítja a teljes jelenlét bármilyen elképzelését.⁴⁴⁸ Mint láttuk, a szöveg által leírt jelenlétélmény alapja éppen az elpusztított bútorok üres helye, illetve Gyöngyvér tudatlansága, emellett a hiány a narráció szintjén megteremtett jelenlétben sem bizonyul megszüntethetőnek. A műben Gyöngyvér, illetve az esztétikai tapasztalatban az olvasó számára érzékelhető és megformálódó jelenlét így magában foglalja egyszerre a távollétet is. Ez a kettősség folyamatosan megfigyelhető a regényben, ahogyan a narrációnak is fontos jellemzője, amint arról az előző részben is szó esett. Ezért még érdemes lehet elidőzni e „megcsonkított jelenlét” egy további aspektusánál.

Ez az aspektus a történelmi múlt felől válik fontossá. A távoli múlt megszólaltatása a történelemtudomány diskurzusában is folyamatosan előkerülő probléma, ezt tárgyalja Eelco Runia *Presence* című tanulmányában. A múlthoz való „hozzáférés” lehetőségeként Runia a *metonímia* alakzatát jelöli meg, amelyet „a távollétben való jelenlét [presence in absence]” trópusaként ír le, melyben a távoli dolog mégis jelenlevő.⁴⁴⁹ A „jelenlét” [presence] kifejezést tehát ő is egy különös értelemben használja: kapcsolatban lenni azzal, ami azzá az emberré tett, aki vagy; érintkezésben lenni a valósággal.⁴⁵⁰ Runia rámutat, hogy a jelenlét szüksége a történelemben és historiográfiában megjelenő kontinuitás és diszkontinuitás problémájának egzisztenciális megfelelője lehet, és e probléma lehetséges megoldásaként a metonímiát jelöli meg, amely a diszkontinuitás működéséről képes

447 NANCY, *I. m.*, 13.

448 DOLAR, *I. m.*, 55.

449 Így lesz fontos a metonímia abban a jelenségben, amelyet Runia a jelenlét utáni váagnak nevez, amely a jelentés utáni vágyat váltotta le.

450 RUNIA, 5.

elmondani valamit.⁴⁵¹ A kontinuitás és diszkontinuitás Runia szerint időbeli értelemben nem elképzelhetőek, e helyett térbeliként kellene elgondolni azokat, akkor pedig azt tapasztaljuk, hogy összefonódnak és radikálisan esetlegesek. Éppen ezért az *idő térbeli szemléletét* javasolja, példaként pedig Balzacot idézi, aki olyan helyekről beszél, amelyek történeti valóságuk mélyére hatolnak, átfordítva az időt térbe.⁴⁵² A metonímia pedig az az alakzat lenne, amely képes felfoghatóvá tenni az így létrejövő egyidejűséget folytonosság és ennek megszakadása között.⁴⁵³ A metonímiát *a jelenlét átviteleként* határozza meg, a metaforával mint a jelentés átvitelével szembeállítva,⁴⁵⁴ és kiemeli még egy különbségüket, miszerint a metonímia *esetlegességen* alapul, így inkább *hatást* hoz létre, mint jelentést alkot.⁴⁵⁵ A történetírást pedig e kettő közötti oszcillációként, ingamozgásként jellemzi,⁴⁵⁶ amelyben a metonímia az, melynek révén a történeti valóság „*potyautasként*” [stowaway], azaz nem szándékosan, hiányában van jelen.⁴⁵⁷ Így történhet meg Runia szerint, hogy egy metonimikus „helyen” keresztül átesünk a metonimikus kapcsolatok láncolatán, és a történeti múlt már nem csak hiányában lesz jelen, hanem egy *epifánikus* pillanatban előttünk állhat.⁴⁵⁸ Az elemzett jelenet tekintetében új szemponttal szolgálhat a történelmi múlthoz való viszony problematizálása, és a történelmi múlt epifániájának lehetősége.

A bútorok hiánya valóban metonimikusan megidézi azok eredetének és elpusztításának történetét, amelyen keresztül a történeti múltnak egy olyan szegmense is megelevenedik, amellyel a jelen a mai napig nem számolt el. A nyilas pusztítás áldozatainak sikolyát hallja meg Gyöngyvér, és ezek a hangok a szöveg hanghatásai által az olvasóhoz is eljutnak, ennek szemléltetésére álljon itt még egyszer egy már idézett szövegrészlet:

Valaki a lépcsőházban azt *kiáltozta*, könyörgött, ha valamilyen Istent ismernek, ha van egy cseppnyi lélek magukban, akkor nem teszik. Teszik, *visszhangzott*. Legalább az öreg édesanyámon könyörüljenek.

451 Uo., 6.

452 Ennek Balzac mellett Sebald a másik szemléltetője, aki szerint a történelem csak saját helyén képes valóságra szert tenni. Uo., 10–11.

453 Uo., 15.

454 Uo., 17.

455 Uo., 22.

456 Ahogyan Gumbrecht a jelenlét és jelentés közötti oszcillációról beszél. Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010.

457 Uo., 26–27. Erről a potyautasról Runia máshol megállapítja, hogy kultúránkkal esik egybe, s hogy egyfajta szerző nélküli tudásként nyilvános titkok a társadalomban. Uő., *Spots of time*, History and Theory, 2006. október, 315.

458 Uo., 27.

Visszhangzott, hogy könyörüljenek, jenek, nek. Aztán a lépcsőházban minden *elcsitult*. (III. 39 – kiemelés: V. M.)

A narrátor szabad függő beszédben idéz, azaz átadja a hangját az egyik áldozatnak, valamint az elbeszélői kommentár is a hanghatások érzékeltetésére szorítkozik, olyannyira, hogy a visszhangot is megvalósítja a szöveg az írásképpen. Ezáltal az olvasó számára is megszólal az a múlt, amellyel Gyöngyvér kerül érzéki kapcsolatba, ebben az értelemben tekinthető annak az epifánikus pillanatnak, amelyről Runia beszél, azzal a megszorítással, hogy a szöveg tanulsága szerint a történeti múlt nem úgy áll előttünk, mint ahogy Runia leírja – hiszen Gyöngyvér nem tudja, mit hall –, egyfajta érzéki kapcsolat jön létre, ilyen értelemben történik meg az „érintkezés a valósággal”. Ez az olvasó tekintetében is érvényes – annyi kitétel, hogy az elbeszélés munkája révén ő tudatában lesz annak, milyen hangokat is hallhat Gyöngyvér –, ahogyan a fentebb leírt módon, a (metonimikus) hely atmoszféráját is feltárja/megteremti a szöveg az esztétikai tapasztalat számára.

IV. 1. 6. A történeti múlt – látencia, hangulat, atmoszféra

A metonimikus kapcsolatok ilyen jellegű működésére a regényben számtalan példát találhatunk: a fajbiológiai intézet működésének és világának bemutatásával és a faji ideológiai képviselőinek felvonultatásával – ahogy Bazsányi Sándor fogalmaz – „éles fényt vet” a náci emberirtás és a haláltáborok „sötét előzményére: a tudományos erőszaknak kiszolgáltatott emberi testet övező ideológiai-politikai tébolyra, valamint annak mentalitástörténeti eredetére”,⁴⁵⁹ amelyen keresztül megnyilvánul a második világháború „tudományos” tömegmészárlásának iszonyata; az '56-os visszaemlékezések és az *Aztán ötvenhét nyarán* című fejezet a forradalom és az azt követő időszak civil szempontú történetét mutatja be;⁴⁶⁰ a pheileni fogolytáborban és környékén játszódó jelenetek utalnak a második világháborúra és a Holokausztra; a Lukács-fürdőben játszódó fejezet (*Mindenki a maga sötétjében*) a diktatúra, a hidegháború és a kémkedés világát idézi meg; és még sorolhatnánk.. A történelem újra és újra – leginkább háttérben – megjelenő témája a jelenlét kérdésére további hangsúlyt helyez, egy újabb aspektussal bővíti azt, mely által a mű a történeti múlthoz való viszonyt problematizálja.

A narráció elemzésekor szó esett a történetek szerveződési elvének és kapcsolódási pontjainak átláthatatlanságáról, a feltáratlanul hagyott rejtélyekről (hiányokról), bizonyos történetek érintkezésének esetlegességéről és az ezáltal az olvasóban keltett hatás jelentőségéről. Ha úgy tekintünk a *Párhuzamos történetek* narrációjára, mint ami ilyen értelemben metonimikus kapcsolatokból építkezik, magyarázatot kaphatunk a történetek közötti érintkezésének esetlegességére, amennyiben a metonímia „lényege” nem feltétlen az érintkezés alapja, hanem maga az érintkezés létrejötté, és így az a nyitás, „a feltárulás lehetősége”, amelyet a szöveg megteremt ennek során.⁴⁶¹ A történeti múlt latens, távollétben való – mert metonimikus kapcsolatokon keresztül megteremtett – jelenlét így különös jelentőséget kap. Olyan eseményeket problematizál ily módon, amelyek a közelmúlt diszkontinuus – mert a történelemben és az emberről, magunkról alkotott

459 BAZSÁNYI Sándor, „...testének temploma...” erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában, Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2010, 214.

460 Bazsányi Sándor így jellemzi a regény forradalomábrázolását: „A regény 1956–57-ben játszódó fejezetei határozottan *szemben állnak* a historizáló-moralizáló eseménytablókkal és önigazoló-ítélkező visszaemlékezésekkel, viszont nagyon is *közel állnak* az *Emlékiratok könyve* testszempontú forradalomábrázolásához [...]. Továbbá a *Párhuzamos történetek* látványosan elmozdul még az ideologikus látásmódtól nem kevésbé látványosan elmozduló 1986-os regénytől is, amennyiben már nem a legendát, pontosabban nem a legenda testi vonatkozásait, hanem a kizökkent hétköznapiakat, a kenyérbolt előtt sorakozó hétköznapi emberek hétköznapi beidegződéseit ábrázolja.” *I. m.*, 211.

461 Runia metonímia-elméletében kiemeli, hogy a metonímia az esetlegesség trópusa, s az esetlegesség inkább a metonímia hatása, mint lényege. RUNIA, *Presence*, 22.

elképzelésünkbe nem integrálható – eseményei.⁴⁶² Mint említettem, Runia a történelmi múlt ilyen, nem reprezentálható eseményeit a történelem „potyautasának” [stowaway] nevezi, amely e metonimikus kapcsolatokon keresztül (amelyekben a diszkontinuitás és a kontinuitás egybefonódik) hiányában is jelen van a történelmi szövegekben.⁴⁶³ Hans Ulrich Gumbrecht⁴⁶⁴ ezt a jelenséget hívja látenciának, amely azzal áll szoros kapcsolatban, hogy nem vagyunk képesek a múltat magunk mögött hagyni, így az a mindennapok „hordalékaként” („potyautasként”), eredetét veszítve, elrejtettségében a jelenünk része marad. Ez az elrejtettség a nyelvtől való távolságában is megnyilvánul, amennyiben megragadhatatlan, szavakkal nem leírható (reprezentálhatatlan⁴⁶⁵). A látencia alapvetően érzékelhető jelenség, és térbeliség jellemzi,⁴⁶⁶ így létezését is csak az érzékelés útján tapasztalhatjuk, ezért lesz fontos Gumbrecht számára a „hangulat” [Stimmung] fogalma. Ahogyan volt már szó róla, a hangulat beállítódás, amely a jelenvalólétet tárja fel, ugyanakkor alapvetően a múlt határozza meg,⁴⁶⁷ annak eredménye, ahogyan a múlt átszűrődik a jelenbe, így benne érzékelhetővé válik az, ahogyan a múlt latensként áthatja a jelent.

Az, amit Nancy a „jelenlét jelenlétének”, Dolar „megcsonkított jelennek”, Runia pedig egyszerűen „jelenlétnek” vagy „a jelen potyautásának” nevez találkozik Gumbrecht látencia fogalmában, amelyben már e távollétében jelenlevő múlt eredetnélkülisége (mivel eredeténél rejtélyt és elhallgatást találhatunk csupán),⁴⁶⁸ nyelvtől való távolsága és érzéki dimenziója is hangsúlyt kap. Emellett Gumbrecht bevezeti ebbe a diskurzusba a hangulat fogalmát, amelyben ez a jelenlét megnyilvánulhat és érzékelhetővé válhat. A jelen

462 Runia a diszkontinuitást önmagunk meglepéseként határozza meg, olyan eseményekre utal, amikor olyan dolgokat követ el az ember, amelyek hadilábon állnak az identitásunkkal (RUNIA, *Presence*, 7), amelyek lehetetlenek, mert megjósolhatatlanok, amelyek lerombolják azokat a történeteket, amelyek szerint élünk, és így szembesítenek a kérdéssel: kik vagyunk, hogy ez megtörténhetett? RUNIA, *Burying the Dead, Creating the Past, History and Theory*, 2007. október, 316–318. Ankersmit ezeket az eseményeket „fenségesnek” [sublime] nevezi, amennyiben nem reprezentálhatóak, mivel esetükben nincsen olyan „képkeret” [picture frame – Meyer Schapiro nyomán], amely elválasztaná a reprezentált és a reprezentát, a jelent a múlttól. Frank ANKERSMIT, „*Presence*” and *Myth*, *History and Theory*, 2006. október, 328–336. – Ezt a diszkontinuitást viszi színre a fentebb tárgyalt jelenet, mikor Gyöngyvér meghallja a nyilasok áldozatainak sikolyát.

463 RUNIA, *Presence*, 27.

464 A látencia jelenségét Gumbrecht az *After 1945. Latency as Origin of the Present* (Stanford University Press, 2013) című könyvében tárgyalja.

465 Erről a reprezentálhatatlanságról beszél Ankersmit is, amikor a „keret” hiányára utal, amely elválasztaná a múltat a jelentől.

466 Hans Ulrich GUMBRECHT, *How (If at All) Can We Encounter What Remains Latent in Texts?* = *Partial Answers*, 2009, 7/1, 88.

467 „A hangolt-lét a létet a »jelenvalóság«-ába juttatja.” Ugyanakkor „a diszpozíció elsődlegesen a voltságán alapul”, ami azt jelenti, hogy „a hangulat egzisztenciális alapjellege nem más, mint *visszavétel valamire*.” Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*. Ford. VAJDA Mihály et al. Osiris, Budapest, 2007, 162; 393.

468 Ahogyan a bútorok anyagául szolgáló fa története is homályba vész.

terheltsége tárul fel benne, amelyen keresztül érzékelhetővé válik a meg nem ragadható közelsége, annak ellenére, hogy nem tudjuk azonosítani. A különböző idősíkok együttállását, illetve azt, ahogy mindez egy fogalmakkal le nem írható érzetben megnyilvánul, viszi színre a *Párhuzamos történetek*, amelyre a fentebb bemutatott jelenetben láthattunk példát. Ennek elemzése során azt is megkíséreltem megmutatni, hogy hogyan teremti meg a szöveg az olvasó számára azt az atmoszférát, amely a regényben a hely hangulataként határozza meg a jelent. A látencia, a hangulat mint diszpozíció és a megteremtett atmoszféra a szövegben alapvető jelentőséggel bírnak, szövegszervező elemekként működnek. Egy-egy jelenetben megannyi történet kapcsolódik egymásba és keresztezik egymást, olyan múltbeli – gyakran latens, a szereplők által nem tudatosított – események bomlanak ki a jelenben, amelyek meghatározzák a karakterek diszpozícióját és egymáshoz, valamint a környező világhoz való viszonyukat. Mindezzel párhuzamosan pedig a narráció működésének eredményeként az olvasói tapasztalatban is kialakul egy érzet, amely a szöveg atmoszférateremtő munkájának eredménye.

A *Párhuzamos történetek* történelemábrázolása kapcsán is működőképes Aleida Assmann megkülönböztetése funkcionális emlékezet [Funktiongedächtnis] és tároló emlékezet [Speichergedächtnis] között.⁴⁶⁹ Ahogy Mészöly Miklós *Filmje* kapcsán korábban kifejtettem, utóbbi válogatás nélkül, egyenrangúként kezeli a rögzített dolgokat, mint maga az archívum.⁴⁷⁰ A funkcionális emlékezet ugyanakkor kulturális keretbe foglalt jelentés-teljes konfiguráció. A tároló emlékezet új módokon rekonstruálja azt, ami elvesztette relevanciáját a jelen számára – a múlt emlékeinek az emléke, amely tekinthető ugyanakkor a jövőbeli funkcionális emlékezetek fontos gyűjteményeként, amennyiben minden kulturális megújulás és változás számára alapvető forrásként szolgál.⁴⁷¹ Azért lehet mindez érdekes a *Párhuzamos történetek* esetében, mert a regényben a tér – az épületek, a helyszínek – az assmanni tároló emlékezetként funkcionál, olyan archívumként, amely emlékeztet. Érdekes kérdés azonban, hogy kit emlékeztet. Egyrészt természetesen a karakterek személyes emlékeit is felidézi, ugyanakkor megállapítható, hogy a szöveg narrációjának működésére alapvetően jellemző, hogy a tér a narrátort „emlékezteti” valamely múltbeli eseményre, ami pedig megnyitja a további történetek elbeszélésének lehetőségét. (Ilyen tulajdonképpen Szemzőné és Madzar történetszála, amelyet Szemzőné lakásának története vezet be; de ehhez hasonlóan ismerjük meg az oktogoni ház, s más

469 Vö. Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H.BECK, 2006.; valamint egy újabb, átdolgozott kiadásban angol nyelven: Uő., *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, New York, 2012.

470 Assmann Ernst is idézi: *I. m.*, 143.

471 Aleida ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization*, 123–130.

épületek, utcák történetét is.) E történetekkel pedig érintőlegesen valamiként mindig a történelemről is szól. Megfogalmazhatnánk úgy is Assmann nyomán, hogy a narrátor e munkája során a tároló emlékezetből annak különböző tartalmait, amelyet a tér foglal magában, visszavezeti a funkcionális emlékezet területére – mint azt láthattuk Mészöly esetében is. S ahogyan Assmann megjegyzi, a funkcionális emlékezet gyakran esetlegesen, egymással nem összefüggő dolgokat, eseményeket kapcsol egymáshoz, a *Párhuzamos történetek* narrációja is sokszor esetleges érintkezéseket hoz létre. Ugyanakkor a funkcionális emlékezzettel szemben ezeket nem értelmezi, csupán egymás mellé helyezi.

A történeti múlthoz való viszony így újraértelmeződik, amennyiben nem a történelem tényei, hanem sokkal inkább a múlt jelenlétének tapasztalata kerül előtérbe. Ennek szembeszökő megnyilvánulása a fiktív Horthy Mihály alakja, aki fel sem bukkan a regényben, ahogyan a korszak olyan „emblematisz figurái, mint Mengele, Goebbels vagy Hitler” is a háttérben maradnak, de utalhatunk itt a fentebb felsorolt történelmi vonatkozásokra is, amelyek esetében a konkrét esemény helyett annak előzményéről vagy éppen hétköznapi, civil tapasztalatáról olvasunk. Különösen érdekes ebből a szempontból, hogy magát a regényt is két emblematisz dátum keretezi: az első fejezet 1989-ben a berlini fal leomlásakor, míg a zárófejezet 1961-ben, vagyis a berlini fal felépítésekor játszódik. Ugyanakkor e két dátum által kijelölt intervallumot megelőző időszakokra is kiterjed a narráció, hiszen fontos hangsúlyt kap 1956, a nyilas hatalomátvétel, valamint Madzar és Bellardi történetén keresztül az 1930-as évek vége is, ahol pedig még Trianon hatása is erősen érezhető, de már a náciizmus is fokozottabban van jelen. 1989 után azonban már nem játszódnak események, kronológiai szempontból a regény kezdete tehát egyben önmaga végpontja. A kiemelt idősíkokról így elmondható, hogy a 20. század nagy történelmi „traumáival” kapcsolatosak, amennyiben Trianont, a II. világháborút, a nyilas hatalomátvételt, 1956-ot, a hatvanas éveket, s végül/először a berlini fal leomlását érinti. A *Párhuzamos történetek* történelemábrázolása így a jelentésadás helyett egy másik utat választ, ez az út lehet a – runiai értelemben vett – metonímia,⁴⁷² amely a jelenlét tapasztalatát helyezi előtérbe, ugyanakkor „céloz a jelentésadás szükségességére”⁴⁷³ is. Ebben az értelemben pedig amelletz, hogy a szöveg a jelenlét előmozdítója, szembesít is annak hiányával és a szembenézés elkerülhetetlenségével.⁴⁷⁴

472 „A múlt továbbélése megtapasztalható az itt és mostban, de nehéz megragadni és lehetetlen elszigetelni, ezért nem dokumentálható. [...] Vannak viszont tünetei, amelyekből következtethetünk arra, hogy a múltnak van egy olyan jelenléte, amely kitér a tudatunk elől. [...] A jelenlét nem történetek által megidézhető.” RUNIA, *Spots of Time = History and Theory*. 2006. október, 310.

473 RUNIA, *Presence*, 19.

IV. 2. A HANGULAT NÁDAS PÉTERNÉL – AHOL A PÁRHUZAMOSOK TALÁLKOZNAK

Bár a dolgozat témája Mészöly Miklóstól ered, a *Párhuzamos történetek*et olvasva az a benyomás válik egyre meghatározóbbá, hogy mintha az eddigi szálak itt futnának össze. Mind az esztétikai diskurzusban felvetett kérdések, mind a Mészöly Miklós és Ottlik Géza műveinek olvasása során megfigyelt problémák és szövegi működések kapcsolatba hozhatók a regény egyik vagy másik jellemzőjével, prózapoétikájával.

Láthattuk, hogy az elbeszélő tekintetében a *Párhuzamos történetek* egyrészt kapcsolható Mészöly *Filmjének* narrátorához (semleges látás, rejtőzködés), másrészt Ottlik műveinek narratívájához is (perspektivikusság). Az Ottlik által tematizált elhallgatás poétikája Nádas regényében realizálódik (mikor illetéktelenek lesznek a szavak, a fejezetek véget érnek hirtelen), miképpen ezzel párhuzamosan tematizálódik az a tapasztalat is, hogy a szavak, a történetek elfednek (pontatlanná teszik azt, ami biztosan megvan – lásd Klára és Kristóf jelentét). Ugyanezt elmondhatjuk az ottlik „nagyítás” poétikájáról is (mindkét esetben a karakterek, helyszínek, tárgyak viszonyait, kontextusait mutatja be a szöveg), mellyel szoros kapcsolatban áll az egyidejűsítés mészölyi elve, amely – még ha a másik két szerzőnél nem is kizárólag a jelen idejűséget jelenti – a megidézés révén valósul meg mindhármójuknál, s legtöbbször egy adott hely biztosít „betörési pontot”, ami által a múlt megidéződik a jelenben, s ennek következtében a különböző idősíkok egymásra vetülnek. Az egyenrangúsítás mészölyi elve is érvényesül: a tárgyi világ szerepe szintén meghatározó – a tárgyak narrációs-szervezőként lépnek fel, megvan a maguk „története”, miként az egyes terek, épületek is, melyek egyszerre hatással vannak a karakterek hangoltságára is. Emellett az egyenrangúsítás érvényesül a narrációs-zöveg szintjén is, a Mészölynél és Nádasnál is részletesen tárgyalt véletlen érintkezési pontok révén, melyek potenciális, ám nem igazolható összefüggéseket teremtenek. Ily módon a bizonyosságról a lehetségesre, a valószínűre tevődik át a hangsúly – s ebben a tekintetben már Ottlikkal is vonhatunk párhuzamot. A megidézés és a jelenvalóvá tétel mindhármójuknak a művei kapcsán központi jelentőségű, de talán a *Párhuzamos történetek*ben valósul meg a legradikálisabban. Míg „a szavak tere” hasonlóan céloz, mint „a hangzó tér”, a két megfogalmazásból ki is tűnik, hogy miben mások. A szavakból formált tér alapját maguk a szavak jelentik, míg a hangzó tér esetében a

474 Runia a megemlékezés [commemoration] jelenségét, a történelemtudomány mellett a múlt megközelítésének másik módjaként vizsgálja, s kiemeli, hogy az alapvetően szembesítő és önfeltáró jellegű, kérdése: „Kik vagyunk, hogy ez történhetett?” RUNIA, *Burying the Dead, Creating the Past*, 316–317.

hangzósságra esik a hangsúly, s mint láttuk az elemzett jelentben létrejövő jelenlét sokkal inkább az érzékelés szférájában jön létre, amelybe az olvasót is bevonja a szöveg.

E rövid összefoglalás alapján is kijelölhetők azok a pontok, melyek visszaköthetők a hangulat esztétikai diskurzusának főbb csomópontjaihoz. Először is a szubjektum–objektum-paradigma revízióját mindhárom szerzőnél megfigyelhettük, ahogyan az érzéki dimenzió hangsúlyosságát is, amely párhuzamos a nyelvvel, illetve az objektivitás lehetőségével kapcsolatos kételyekkel. A legfőbb érték a hitelesség lesz, melynek záloga Mészölynél a relatív-objektív ábrázolás és annak keretében az atmoszféra, Ottliknál az érzéshez/hangulathoz történő közelítés, valamint az irodalmi szöveg teljesítőképességének felmutatása, Nádas *Párhuzamos történetek*ében már nehezebb kijelölni ennyire konkrétan egy vagy két átfogóbb csomópontot, mivel nem beszélhetünk egységes narrációról – a perspektivikusság ezt a szintet is áthatja –, mégis a jelenvalóvá tétel, a jelenlét megidézése és megoszthatóvá tétele az egész művön keresztülvonuló probléma a karakterek közötti viszonyokban és a karakterek reflexióiban is, továbbá a szövegi működés szintjén is – így tekinthető központi motívumnak. Természetesen a három szerző sok mindenben különbözik is egymástól – ezekre a pontokra igyekeztem rámutatni az elemzések során –, ebben az összefoglalásban a három szerzőben rejlő közöst kíséreltem meg bemutatni.

V. FELHASZNÁLT IRODALOM

Giorgio AGAMBEN, *Idea of prose*, ford. Michael SULLIVAN – Sam WHITSITT, State University of New York Press, Albany, 1995 [1985].

Frank R. ANKERSMIT, „*Presence*” and *Myth*, *History and Theory*, 2006. október, 328–336.

Frank R. ANKERSMIT, *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Stanford, 2005.

Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck, 2006.; újabb, átdolgozott kiadás angol nyelven: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, New York, 2012.

BAGI Zsolt, *A körülírás*, Jelenkor, Pécs, 2006.

BAGI Zsolt: *Realizmus. A Párhuzamos történetek és a dolgok állása = Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, Jelenkor, Budapest, 2015, 234–263.

BALASSA Péter, *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről* = Uő., *A Színeváltozás. Esszék*, Szépirodalmi kiadó, Budapest, 1982, 302–343.

Roland BARTHES, *A történelem diskurzusa*, ford. SZABÓ Piroska = Uő., *Tudomány és művészet között*, szerk. KISANTAL Tamás. L'Harmattan, Budapest, 2003, 87–98.

BAZSÁNYI Sándor, „...testének temploma...” *erotika, ironia és narráció Nádas Péter prózájában*. Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2010.

BAZSÁNYI Sándor, *Sal hungaricum avagy a mesemondás sója*, <http://kulter.hu/2017/01/sal-hungaricum-avagy-a-mesemondas-soja/>.

Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003.

Walter BENJAMIN, *A fényképezés rövid története* [1931], ford. PÓR Péter = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 689–709.

Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, elérhető: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, 268–269.; angolul: *Problems in General Linguistics*, ford. Mary Elizabeth MEEK, University of Miami Press, 1971, 206–209.

Hanjo BERRESSEM, *Rezgések: magnetofonra venni az akusztikus tudattalant*, ford. VÁSÁRI Melinda = Prae, 2016/3 (Zaj), 22–39.

Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, ford. NÉMETH Marcell, Kijarat, Budapest, 2005.

Gernot BÖHME, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* = Thesis Eleven, 36 (1993), 113–126.

Gernot BÖHME, *The Space of Bodily Presence and Space as a Medium of Representation = Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies*, szerk. Mikael HÅRD, Andreas LÖSCH, Dirk VERDICCHIO (Online: <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/transformingspaces.html>), 2003.

Michel de CERTEAU, *A történeti művelet*, ford. Szekeres András = *Az Annales. A gazdaság-, társadalom- és művelődéstörténet francia változata*, szerk. Benda Gyula – Szekeres András, L'Harmattan – Atelier, Budapest, 2007, 463–514.

Concordia discors, Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften, szerk. Hans-Georg VON ARBURG – Sergej RICKENBACHER, Könighausen & Neumann, Würzburg, 2012.

CSÜRÖS Mikós, *A tágasság pátosza. Az esszéíró Mészöly Miklósról*. In: Uő., *Színképelemzés*, Szépirodalmi, Budapest, 447–457.

Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalomelméletei I.* Szerk. THOMKA Beáta. Pécs, Jelenkor, 1996, 1–60.

Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. BERECKZI Péter = Jacques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*, Kijarat, Budapest, 2008, 7–104.

Jacques DERRIDA, *Platón patikája = Uő: Disszemináció*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1998, 61–171.

Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2)*. („within such limits”), ford. Peggy KAMUF = *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom COHEN – Barbara COHEN – J. Hillis MILLER – Andrzej WARMINSKI, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2001, 277–360.

Mladen DOLAR, *Voice and Nothing More*, The Mit Press, Cambridge, 2006.

The Epsilon Calculus, Stanford Encyclopedia of Philosophy:
<http://plato.stanford.edu/entries/epsilon-calculus/>.

Albert EINSTEIN, *A speciális és általános relativitás elmélete*, Budapest, Kossuth, 1993.

Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, ford. LÉNÁRT Tamás = Jacques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*, Figura 3., Kijárat, Budapest, 2008, 107–170.

Eugen FINK, *Nietzsche's Philosophy*, ford. Goetz RICHTER, Continuum, London – New York, 2003.

Hans-Georg GADAMER, *Szó és kép – „így igaz, így létező”*. In: UÖ., *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI Gábor, T-Twins, Budapest, 1994, 227–265.

GELENCSEI Gábor, *Módosítások. Mészöly Miklós realizmuselmélete és a hetvenes évek avantgárd dokumentarizmusa* = Apertúra, 2009. tavasz. URL:
<http://uj.apertura.hu/2009/tavasz/gelencser-2/>.

Boris GROYS, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Carl Hanser Verlag, München – Bécs, 2000.

Günter GRASS, *Ein weites Feld*. Göttingen, Steindl, 1995.

Hans Ulrich GUMBRECHT, *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford University Press, 2013.

GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya, *Prae*, 2013/3 (HUG II.), 9–25.

GUMBRECHT, *How (If at All) Can We Encounter What Remains Latent in Texts?* = Partial Answers, 7. évf. (2009), 1. sz., 87–96.

GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010.

GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor: *Előszó = Prózafordulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor, Kijárat, Budapest, 2007, 7–12.

GYÖRFFY Miklós, „Az, és mégsem az”. Nádas Péter: Párhuzamos történetek = *Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. Rácz I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 148–164.

Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967. Magyar kiadás: *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Osiris, Budapest, 2007.

Werner HEISENBERG, *A kvantumelméleti kinematika és mechanika szemléletes tartalmáról*, ford. GYÖRGYI Géza = *Kvantummechanika*, szerk. Jánossy Lajos, Akadémiai, Budapest, 1971, 211–231.

Werner HEISENBERG, *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*, Penguin Books, London–New York, 2000.

Paul HOFFMAN, *A prímember. Erdős Pál – a matematika szerelmese*, ford. NAGY György, Scholar, Budapest, 2012.

HORKAY HORCHER Ferenc, *Ottlik Budája: a mitikus város és az emlékezet városa = „Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!” Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei*, szerk. SÁGHY Miklós, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 93–107.

Hugo von HOFMANNSTHAL, *Egy levél*, ford. SCHEIN Gábor = „und die Worte rollen von ihren Fäden fort”. *Sprache, Sprachlichkeit, Sprachprobleme in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende*, Kétnyelvű reader, szerk. KEREKES Amália–OROSZ Magdolna–TELLER Katalin, ELTE Germanisztikai Intézet, 2002, 257–263.

Tonino GRIFFERO, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, ford. Sarah de SANCTIS, Routledge, London – New York.

JUHÁSZ Erzsébet, *A tágasság mészölyi iskolája* = *Híd*, 1978/1, 110–114.

Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Szeged, 1997.

KÁROLYI Csaba, *Mindig más történik = Élet és irodalom*, 2005. november 4.

Rainer KAZIG, *Presentation of Hermann Schmitz' paper, "Atmospheric Spaces" = Ambiances* [Online], Redécouvertes, 2016. április 27. URL: <http://ambiances.revues.org/709>.

KELEMEN Pál, *Gyűjtés, tervezés, építkezés. Az archeológiai metafora a filológiában és az irodalomtörténet-írásban* = *Filológia – interpretáció – médiatörténet. Filológia 1.*, szerk. KELEMEN Pál – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila – TVERDOTA György, Ráció, Budapest, 2009, 152–221.

KELEMEN Pál, *Kép és szöveg Mészöly Miklós Megbocsátás című elbeszélésében* = *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 431–454.

Friedrich KITTLER, *Gramofon – film – írógép. Előszó*, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia = *Prae*, 2014/4. (*Friedrich Kittler*), 74–94.

Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LÖRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 455–474.

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.

KORDA Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Budapest, 2005.

KÖVES Gábor, „Nem lehet kirádirózni”, Magyar Narancs, 2016. 04. 21., <http://magyarnarancs.hu/konyv/nem-lehet-kiradirozni-99074>.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat? A hangoltság „materialitásának” irodalmi fenomenológiájához* = Pécsi Tudományegyetem – Bölcsész Akadémia, szerk. BÖHM Gábor – FEDELES Tamás, Pécs, PTE BTK, 111–124.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immaterialis” beíródás* = *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 9–36.

Jacques LACAN, *Les écrits techniques de Freud*, Seuil, Paris, 1975.

Jacques LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

L. VARGA Péter, *Az intermediális olvasás alakzatai. Prózaolvasás: metonimikusság és a médiumok transzpozíciója* = *Prózaforum*, szerk. GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor, Kijárat, Budapest, 2007, 70–86.

LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*, Kijárat, Budapest, 2013.

MARGÓCSY István, *Margináliák = Testre szabott élet*, 181–208.

Marshall MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of a Man*, Ginko Press, Corte Madera, 2003.

MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Magvető, Budapest, 1976.

MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, Kalligram, Pozsony, 2007.

MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 1989.

MÉSZÖLY Miklós, *Saulus*, Szépirodalmi, Budapest, 1988.

MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1977.

MILIÁN Orsolya, *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* = „Csináld vele, amit akarsz, édes öregem!” Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei, szerk. SÁGHY Miklós, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 15–22. Folyóiratban: Tiszatáj, 2008/9, 84–92.

NÁDAS Péter, *Hazatérés* = Uő., *Játéktér*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 103–115.

NÁDAS Péter, *M. M. = Talált cetli*, Jelenkor, Pécs, 2000, 244–251.

Nádas Péter, *Párhuzamos történetek*, I–III., Jelenkor, Pécs, 2005.

NÁDAS Péter, *Saját jel* = Uő., *Hátországi napló: újabb esszék*, Pécs, Jelenkor, 2006, 153–167.

Jean-Luc NANCY, *Listening*, ford. Charlotte MANDELL, Fordham University Press, New York, 2007.

Friedrich NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. TATÁR György = Uő., *Korszerűtlen elmélkedések*, Atlantisz, Budapest, 2004, 93–178.

OTTLIK Géza, *Buda*, Európa, Budapest, 1993.

OTTLIK Géza, *Egy feladat 1931-ből = Ponticulus Hungaricus*, II. évf., 3. sz. (1998. márc.); elérhető: <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/megcsapottak/ottlik.html>.

OTTLIK Géza kéziratos hagyatéka – Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, FOND-428/206, FOND-428/215, FOND-428/322.

OTTLIK Géza, *A regényről* = Uő., *Próza*, Magvető, Budapest, 1988, 184–200.

OTTLIK Géza, *A Valencia-rejtély* = Uő., *A Valencia-rejtély. Hajónapló. Pályákon. Rádiójáték és elbeszélések*, Magvető, Budapest, 1989, 93–212.

P. Simon Attila, „ugyanúgy másképp”. *Változatok az időre Mészöly Miklós novelláiban = Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, Jelenkor, Budapest, 2015, 51–86.

PALÁGYI Menyhért, *A tér és az idő új elmélete: egy metageometria alapfogalmai*, ford. WIESER Györgyi, Pákolitz István Városi Könyvtár, Paks, 2010.

RADNÓTI Sándor, *Az egy és a sok = Testre szabott élet*, 219–262.

Constance REID, *Hilbert – Courant*, Springer-Verlag, New York, 1986.

Eelco RUNIA, *Burying the Dead, Creating the Past* = *History and Theory*, 2007. október, 313–325.

RUNIA, *Presence* = *History and Theory*, 2006. február 5., 1–29.

RUNIA, *Spots of time* = *History and Theory*, 2006. október, 305–316.

SÁGHY Miklós, *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós prózájában*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009.

SÁGHY Miklós, *A fotók és a festmények szerepe Ottlik Géza Buda című művében* = „...ami biztosan van...” *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor – FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012, 213–222.

SÁGHY Miklós, *A narrátor teste*, Jelenkor, 2007/4, 428–438.

Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről, Huszadik levél*, ford. PAPP Zoltán = Uő., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, Budapest, 2005, 220–222.

Hermann SCHMITZ, *Atmospheric Spaces*, ford. Margret VINCE = *Ambiances* [online], Redécouvertes, 2016. április 27. URL: <http://ambiances.revues.org/711>; DOI: 10.4000/ambiances.711.

Christian SCHUBART, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Degen, Vienna, 1806.

SELYEM Zsuzsa, *Liaisons politiques dangereuses*. (Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*) = Jelenkor, 2006/4, 449–462.

SIMON Zoltán Boldizsár, *Tapasztalat, jelenlét, történelem* = Aetas, 28. (2013), 1., 160–177.

SIPOS Balázs, *Mimikri és autizmus*, Műút, 2017/10, 16–33.

SMID Róbert: *Az alaprajz tapasztalata: Miért lehetséges a Párhuzamos történetek diagrammatikus olvasata?* = Kalligram, 2015/3, 45–53.

Leo SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Part I = Traditio, Vol. 2 (1944), 409–464.

Rita Katherina STEBLIN, *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*, University of Rochester Press, Rochester, New York, 1996.

Stimmung/Mood, szerk. Hans-Georg VON ARBURG, Böhlau, Köln – Weimar – Bécs, 2010.

SÜMEGI István, *Kalandos hajózás az epika rejtélyes vizein* = „...ami biztosan van...” Itt kezdődött a posztmodern?, szerk. FINTA Gábor – FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012, 141–163.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994.

SZIRÁK Péter, *A test végtelenbe nyíló könyve*. (Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*) = Alföld, 2006/10, 91–101; = *Testre szabott élet*, 276–295.

SZOLLÁTH Dávid, *Olvasásmódok ütköztetése* = *Párhuzamos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, Jelenkor, Budapest, 2015, 9–50.

THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Tegnap és ma, Kalligram, Pozsony, 1995.

THOMKA Beáta, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Kijárat, Budapest, 2007.

TOLCSVAI NAGY Gábor, *Állat, ember, szolidaritás (Mészöly Miklós állatmotívumairól)* = Uő., „Nem találunk szavakat” *Nyelvértelmezések a mai magyar prózában*, Kalligram, Pozsony, 1999, 149–158.

TÜSKÉS Tibor, *Az ablakmosó és a többiek*, Pannónia Könyvek, Pécs, 2010.

UNGVÁRY Rudolf, *A szerkezet mint erkölcs. Relációk Nádas Péter prózájában* = *Újhold-Évkönyv*, 1991/1, 244–264.

VARGA Betti, *Tudatos „hibák” Ottlik Géza Hajnali háztetők című kisregényében* = „Próza az, amit kinyomtatnak”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor –

HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 274–299.

VÁSÁRI Melinda, „Közös az, ahonnan elindulok, ugyanoda érkezem” (Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza) = Irodalomtörténet, 2016/4, 386–392.

Paul VIRILIO, *Az eltűnés esztétikája*, ford. Ágnes Klimó, Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992.

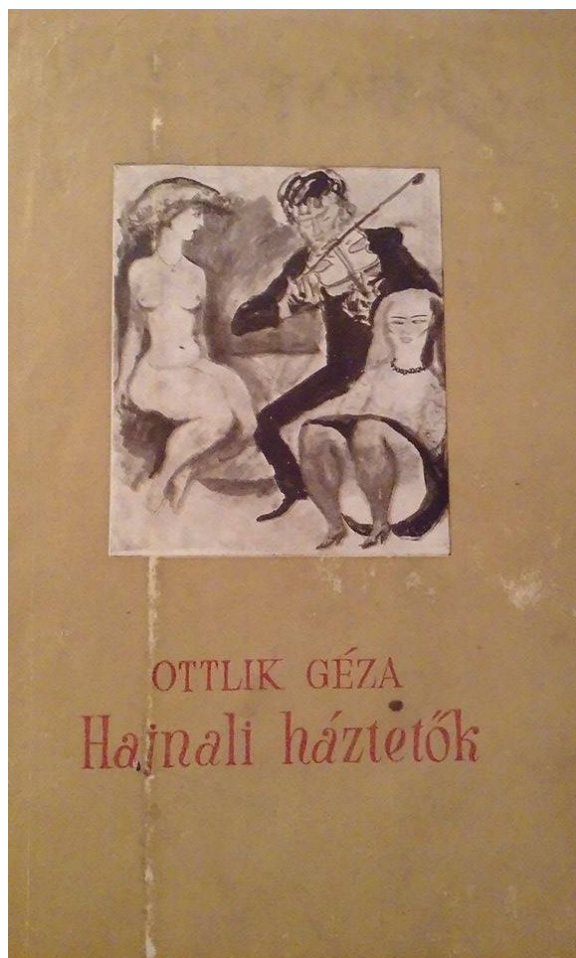
David E. WELLBERY, *Előszó [A Lejegyzőrendszerek 1800 • 1900 amerikai kiadásához]*, ford. KERESZTES Balázs = *Prae*, 2014/4 (*Friedrich Kittler*), 183–206.

David E. WELLBERY, *Stimmung = Ästhetische Grundbegriffe, Band 5: Postmoderne bis Synästhesie*, szerk. Karlheinz BARCK et al., J. B. Metzler, Stuttgart, 703–733; magyar fordítás: Hangulat, ford. Zsellér Anna = Kalligram, 2017/7–8, 49–76.

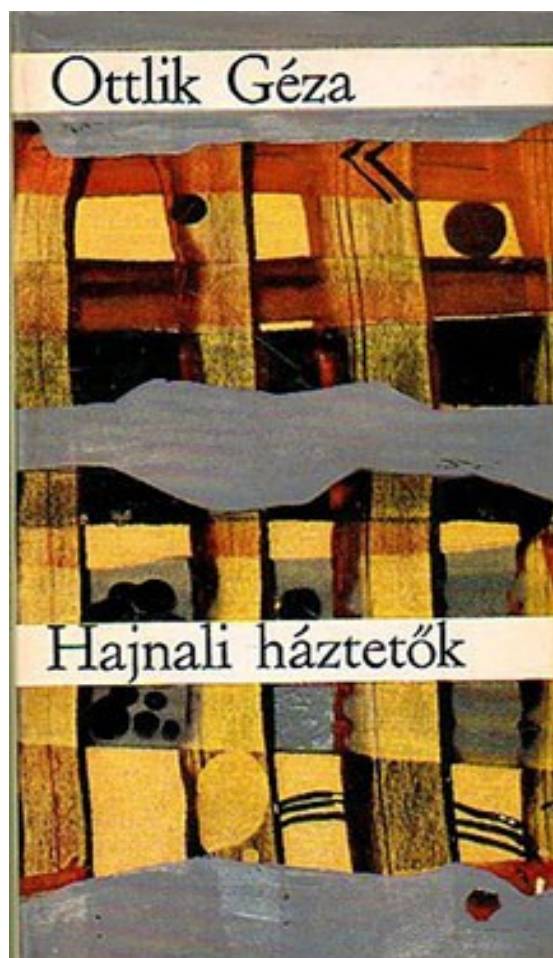
Caroline WELSH, ‘*Stimmung*’: *The Emergence of a Concept and Its Modifications in Psychology and Physiology*. = *Travelling Concepts for the Study of Culture*, szerk. Neumann, Birgit – Nünning, Ansgar, De Gruyter, Berlin, 2012, 267–290.

ZSUPOS Norbert, *A felület poétikája. Az objektív elbeszélés Mészöly Miklós Saulusában = Párhuzamos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, Jelenkor, Budapest, 2015, 131–168.

Magvető, Budapest, 1957.



Magvető, Budapest, 1969.



Magvető, Budapest, 1977.



Magvető, Budapest, 1987.

